الكتابة والعمارة
تحليل بصري تاريخي لأهم تجليات الخط العربي
في العمارة الإسلامية(١)

أ. د. هاني محمد القحطاني(*)

ملخص البحث

يرصد البحث البدايات الأولى للخط العربي، وكيف اتخذ الصحابة كتبةُ الوحي هذا الخط وسيلة لكتابة المصحف الشريف، وتحدث عن ارتباط الخط بالدولة الإسلامية وتطور وظائفها، وتحدث عن العلاقة بين الخط والعمارة، كما تحدث عن العمارة الإسلامية المبكرة في العهود: الراشدي والأموي والعباسي، وأظهر البحث تطبيقات للخط العربي في عمارة الشطر الشرقي من العالم الإسلامي، وفصّل في ازدهار حركة البناء والإعمار في أثناء حكم السلاجقة والمغول وتحدث عن الخط في العمارة الصفوية والعثمانية والمصرية وفي شمال إفريقيا والمغرب والأندلس. وأظهر البحث العلاقة الأصيلة بين الخط والعمارة.

---

(١) البحث المذكور كان مدرجاً لنشره في العدد السابع الخاص «بملتقى مجمع الملك فهد لأشهر خطاطي المصحف الشريف في العالم»، وقد تأخر بعض الوقت ولم يدرك العدد الخاص، فألحق بالعدد الثامن نظراً لذلك.

(*) أستاذ العمارة والفنون الإسلامية بجامعة الدمام.

مقدمة

الحديث عن الخط العربي والعمارة الإسلامية حديث مفعم بالعواطف والمشاعر والوجدان. فالخط يسري في عروق الثقافة والحضارة والعمارة الإسلامية كما تسري الدماء في العروق. الحديث عن الخط والعمارة حديث عن أهم صورتين من صور الإبداع الحضاري للعرب والمسلمين. لقد حلق الفكر والعقل والوجدان الإسلامي في سماء الحضارة بجناحيه: الخط والعمارة. الحديث عن الخط والعمارة الإسلامية حديث عن ترابط أزلي ولد منذ نشوء الإسلام وتطور بتطوره. وقد ارتبط الاثنان ببعض إلى درجة أصبح من الصعب تصور العمارة الإسلامية في غياب الخط، تماماً كما أصبح من الصعب تصور الخط العربي بدون العمارة. إنه ترابط عضوي يضرب بجذوره عميقاً في تاريخ الحضارة الإسلامية. وبالرغم من أن العمارة كانت الحاضن الأكبر للخط العربي إلا أن الخط فن عابر للأوساط الثقافية. فقد كان حاضراً بقوة في فنون السجاد والفخار والمصنوعات المعدنية والنقود[1] والمقتنيات الشخصية. وهذا يؤكد الدور الحاسم الذي لعبه الخط في إضفاء وحدة ثقافية متجانسة على كافة أنواع الفنون الإسلامية بدءاً من العمارة وصولاً إلى أدق تفاصيل هذه الفنون.

منذ اللحظات الأولى لبزوغ فجر الإسلام كان للكلمة المقروءة والمكتوبة دور حاسم في انتشاره. فقد كانت القراءة التكليف الإلهي الأول الذي حمله جبريل إلى النبي الكريم ﷺ. هنا تم رسم الدور الحاسم للكلمة المقروءة والمكتوبة. ومن هنا اكتسب فعل القراءة والكتابة أهميتها في الإسلام. فهذه القراءة والكتابة ليست لشيء اعتيادي مألوف. إنها قراءة وكتابة للقرآن الكريم: الوحي المنزل. وهنا يتحدد

(١) عبد العظيم، محمد، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤.

الدور التاريخي المرسوم للقراءة والكتابة. فقد نزل القرآن الكريم في مجتمع أمي وهنا تعاظم دور القراءة والكتابة. فقد أصبح حملة الدين الجديد مكلفين بقراءة «الوحي المنزل» وكتابته ونشر رسالته في كافة أنحاء العالم. ولأن القرآن الكريم عربي اللسان ﴿إِنَّآ أَنزَلۡنَٰهُ قُرۡءَٰنًا عَرَبِيّٗا لَّعَلَّكُمۡ تَعۡقِلُونَ﴾ [يوسف: ٢] فقد تحدد معه أيضاً دور اللغة الحاملة للقرآن قراءة وكتابة: العربية. غير أن رسالة الدين الجديد لم تكن تهتم بكتابة الوحي المنزل فقط، بل كانت تهتم أيضاً بتدوينه بأجمل خط وبأبهى حلة، وكان فن التذهيب والتزويق مرادفا للخط العربي[1]. كما اهتمت أيضاً بإعمار الأرض وبنائها ومن هنا انتقلت الكتابة من وسيط (الورق) إلى وسيط آخر (البناء) وبقية أنواع الفنون. ضمن هذه السياقات الجنينية يمكن فهم الدور المركزي للخط في صلب الثقافة والحضارة الإسلامية وتأتي العمارة في مقدمتها.

ترى كيف تم هذا الارتباط الحميم بين الخط والعمارة. وما هي الآليات الثقافية التي ساهمت في ذلك، وكيف انتقل الخط من مجرد وسيلة للكتابة من على جلود الحيوان وأوراق البردي والورق إلى العمارة وأصبح الفن الأول في الحضارة الإسلامية. في هذا البحث سوف نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة وذلك باتباع منهج مبسط يعتمد على استقراء علاقة الخط بالعمارة كما تجسدت تاريخياً في عدد من المباني التي أصبحت بمرور الزمن شواهد حضارية على مكانها وزمانها في مختلف أنحاء العالم الإسلامي. وتعتبر إعادة العلاقة المتلازمة بين الخط والعمارة بما يتناسب ومتطلبات العصر الهدف الرئيسي من وراء إجراء هذا البحث.

ونظراً لسعة الموضوع وتشعبه ومنعاً لأن يكون هذا البحث مجرد مسح سريع ومقتضب عن الخط في العمارة، فقد اقتصر هذا البحث على دراسة الخط العربي ضمن

---

(١) الدسوقي، شادية، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، دار القاهرة، ٢٠٠٠م.

المباني التذكارية (المساجد والمدارس والقصور والمزارات الدينية) ولنفس السبب لم يتم التطرق إلى المساكن في هذه الدراسة والتي على أية حال لم يتطور فيها الخط كما تطور في المباني التذكارية. أما في المباني العسكرية والمشافي وبعض أنواع البناء الأخرى وبحكم وظيفتها فقد بقي الخط فيها موضعياً مما يجعلها خارج نطاق هذه الدراسة. كما أن الدراسة لم تأت على ذكر الخط في الفنون الإسلامية الأخرى كالسجاد والفخاريات والمنمنمات[1] إلا لماماً، نظراً لأن الخط في هذه الأوساط بحاجة إلى دراسات أخرى خاصة بها. ونظراً لاتساع العالم الإسلامي ولاختلاف أشكال البناء من مكان إلى آخر فقد تم إهمال بعض الأقاليم ليس عن عمد ولكن لأن ازدهار الخط العربي بعمائرها التذكارية لم يتم الكشف عنه بعد كما هو الحال في اليمن وبعض المناطق الحدودية في العالم الإسلامي. ونظراً لقلة البحوث العلمية التي ترصد الخط في العمارة بأسلوب تحليلي، فإن هذه الدراسة قد أولت العمارة جانباً أكثر من الخط باعتبار أن الخط خارج نطاق العمارة قد حظي بقدر لا بأس به من الدراسات على الأقل بما يشكل قاعدة أساسية لإجراء بعض الدراسات كهذه التي نحن بصددها الآن.

الخط العربي: مقدمة عامة:

مازالت البدايات الأولى للخط العربي (**شكل ١**) مثار جدل كبير بين الباحثين. هناك من يعيد الخط العربي إلى اللغات الجنوبية القديمة كالمسند والحميري، وهناك من يعيده إلى اللغات الشمالية كالنبطية والآرامية. غير أنه من المؤكد أن بلاد الشام والعراق قد شهدت ومنذ فجر الخلافة الإسلامية البدايات الأولى للكتابة بالعربية.

---

(١) حميدة، محمد، عمائر المنمنمات الإسلامية، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٠م.



شكل ١

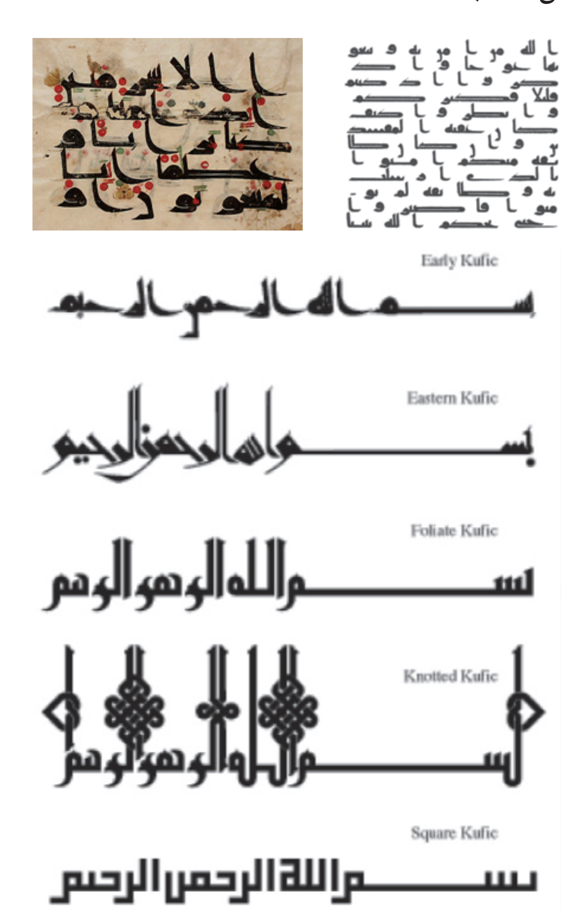
(فوق): صورة لرسالة النبي محمد ﷺ إلى المنذر بن ساوي ملك البحرين، وهي محفوظة اليوم في متحف طوبكابي في أسطمبول. وقد نقلها له علاء بن حضرمي.

(تحت): صورة لنسخة أصلية من رسالة النبي محمد ﷺ إلى هرقل أمبراطور الروم البيزنطيين، وكان في دمشق حينذاك، نقلها دحية بن خليفة الكلبي إلى قائد جيوشه، وتعود هذه النسخة إلى الفترة ما بين القرنين الثاني والثالث الهجريين.

الحديث هنا عن «الخط الكوفي» باعتباره أول وأقدم الخطوط العربية. فقد نسب هذا الخط[١] القادم من الحجاز والمدينة المنورة – أرض الإسلام الأولى – إلى موطنه الثاني: الكوفة. ومنذ ذلك الحين سمي باسمها وهكذا شاع في التاريخ والأمصار.

(١) الكتابات الصخرية بالخط الكوفي المبكر منتشرة في الحجاز وفي كافة أنحاء المملكة العربية السعودية. انظر في هذا السياق: أطلال، حولية الآثار العربية السعودية، العدد: ١٩، ٢٠٠٦م.

من الناحية البصرية والهندسية، الخط الكوفي (**شكل ٢**) خط يابس قائم الزاوية عريض الحجم ضربته كبيرة وقد اتسم بالأفقية المفرطة وكان يستهلك مساحات كبيرة من الأسطح التي كان يكتب عليها. والخط الكوفي هو من التنوع والكثرة والتحول بحيث إنه يصعب الإحاطة بكافة أنواعه فهو يتخذ أشكالاً مختلفة في أماكن مختلفة وبأدوات مختلفة من الكتابة.



شكل ٢ نماذج من الخط الكوفي (أعلى يمين): مخطوطة غير منقوطة تعود إلى القرن الأول الهجري كتبت بالخط الكوفي اليابس. (أعلى يسار): مخطوطة منقوطة ومشكلة تعود إلى القرن الثاني الهجري، (أسفل): نماذج مختلفة للخط الكوفي: من الأعلى إلى الأسفل: كوفي مبكر، كوفي مشرقي، كوفي مورق، كوفي مظفر، كوفي مربع.

ونظراً لطبيعته التذكارية الضخمة، وبمرور الوقت، ونظراً لكثرة الإقبال على القراءة والكتابة ولمواكبة سرعة التواصل بين أقاليم الدولة حديثة النشأة منذ عهد الخلافة الراشدة مروراً بالدولة الأموية فالعباسية أصبحت الحاجة ماسة إلى اتباع خطوط أخرى تتسم بالمرونة والصغر وسرعة الكتابة. هكذا بدأ الخط الكوفي يفسح المجال لمجموعة أخرى من الخطوط أهم ما يميزها أنها خطوط منحنية (لينة) جلية (كبيرة) ذات نسب متوازنة يغلب عليها العمودية في اتجاهها. تأتي كل هذه الخواص على عكس الخط الكوفي اليابس الأفقي ذي القوائم الزاوية. أهم هذه الخطوط: «خط الريحاني»، و«المحقق»، و«الإجازة»، و«الثلث». وهناك تسميات أخرى لبعض الأقلام يمكن إدراجها ضمن هذا السياق. وقد كتبت المصاحف (**شكل ٣**) وكتب التاريخ بهذه الأقلام.


سورة الفاتحة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ١
الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ٢ الرَّحْمَنِ
الرَّحِيمِ ٣ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ ٤
إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ٥
اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ٦ صِرَاطَ
الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ
عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ ٧

شكل ٣

سورة الفاتحة وقد كتبت بخط النسخ.

هكذا حدث التحول الكبير في مسيرة الخط العربي. وكما هو معروف سلفاً فإن الخط العربي في بداياته لم يكن منقوطاً أو مشكلاً كما نعرفه اليوم. إن تنقيط الحروف وتشكيلها حاجة أملتها الضرورة للتمييز بين الحروف المتشابهة عندما تم تحويرها من الكوفي اليابس إلى مجموعة الخطوط تلك. وقد كان أبو الأسود الدؤلي[1] هو أول من نقط الخط العربي في حين أن الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من شكله.

يتميز خط الثلث بكبر حجمه وليونته وبخضوعه لنظام تناسب صارم. وهو نوعان: «الثلث»، و«الجلي»، وهذا الأخير هو نسخة مكبرة عن الأول. خط الثلث هو سيد الخطوط العربية وأصعبها إجادة وهو لذلك أجملها على الإطلاق. وهو في سياق تطور الخط العربي المكافئ التذكاري للخط الكوفي، ولكن بعد تطوره عن خط النسخ. يستخدم خط الثلث للعناوين المهمة والأسماء الأعلام ولذلك فقد كتبت به أسماء السور في القرآن الكريم. ونظراً لتذكاريته ولجماليته فقد أصبح إلى جانب الخط الكوفي أهم أنواع الخطوط المطبقة في العمارة الإسلامية. ويقترن بخط الثلث الخط الريحاني والخط المحقق، وهما شكلان مبكران من أشكال خط الثلث قبل أن يأخذ هذا الأخير شكله النهائي. أما خط الطومار فهو خط ربما كان سابقاً لخط الثلث إذ أنه يتميز عنه بكبر حجمه طولاً وعرضاً، وربما كان يكتب بثلثي عرض القلم أي بضعف حجم قلم الثلث. وعلى النقيض من الطومار هناك خط «الغبار» وقد سمي بذلك نظراً لدقته الفائقة، حيث يبدو وكأنه ذرات من غبار. هكذا يتبين لنا أن مجموعة الخطوط هذه أصلها واحد وإنها تحولات نوعية لبعضها البعض وقد أخذت وقتاً طويلاً لكي يأخذ كل منها شكله الخاص به، وقد سادت مجموعة الخطوط هذه في الدولة العباسية وانتشرت في معظم الدول العربية[2].

---

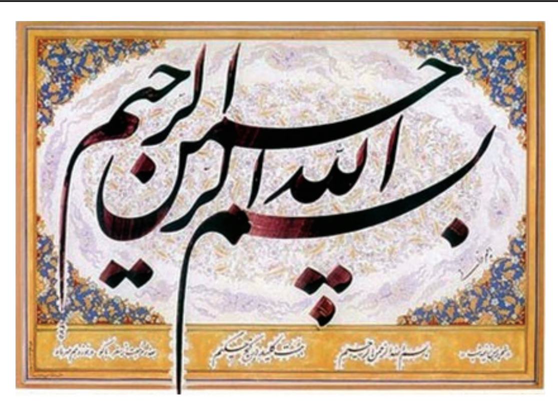
(١) النجار، فخري، الخليل بن أحمد الفراهيدي، آراء وإنجازات لغوية، دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨.

(٢) داغر، شربل، مذاهب الحسن: قراءة معجمية تاريخية للفنون في العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ص: ٣١٠.

وبعد أن قطع الخط العربي المنقوط رحلة تاريخية تنوعت فيها أقلامه، ولد خط النسخ من مجموعة الخطوط هذه وهو خط القرآن الكريم (**شكل ٤**). ونظراً لأن الكتابة تبقى تجربة فردية تختلف من شخص إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، فقد نشأت هناك في طول العالم الإسلامي وعرضه أنواع مختلفة من خط النسخ، وكثيراً ما عرفت هذه الخطوط بأسماء الأقاليم الجغرافية التي ازدهرت فيها. من هذه الأقلام الفرعية لخط النسخ ما انقرض، ومنها مازال يستخدم إلى اليوم.

غير أن الكتابة ضرب من ضروب الفن – كما سنبين لاحقا – ولذلك فقد تطور من خط النسخ خط النستعليق. وكما يتضح من تسميته فإن خط النستعليق (**شكل ٥**) هو خط نسخ معلق. التعليق هنا تطور حدث على خط النسخ أصبحت معه حروف وكلمات هذا الخط تبدو وكأنها معلقة.

يتميز خط التعليق بتغير سماكة وعرض حروفه من بداية كتابة الحرف الواحد وحتى الانتهاء منه وهو – نظراً لخاصية تغير سماكته باستمرار – يبدو وكأنه معلق بالفعل. إنه خط حركي دائماً ما يغير شكله. وقد ازدهر خط التعليق في بلاد فارس وأصبح يعرف لاحقاً بالخط الفارسي. وتبقى الأسباب التي أدت إلى نشوء خط التعليق وانسلاخه عن خط النسخ مرتبطة بأسباب ثقافية لعل من أهمها التأثير الصيني والهندي على الثقافة الفارسية وطريقتها في الكتابة وهو ما أدى في النهاية إلى أن أصبح خط التعليق الخط المهيمن في بلاد فارس وما جاورها في شمال شرق الهند وأجزاء واسعة من أواسط آسيا. ومن خط التعليق نشأت أقلام محلية أخرى من أهمها الخط الشكستة، وهو خط متأخر نسبياً وقد ازدهر في شبه القارة الهندية.



شكل ٤ البسملة بخط النستعليق.

رب يسر ولا تعسر رب تمم بالخير وبه







شكل ٥

(فوق): خط الثلث، (وسط): خط ريحاني،
(وسط): خط محقق، (أسفل): خط طومار.

وبقدوم العثمانيين الأتراك واعتلائهم سدة الخلافة الإسلامية ونظراً للطبيعة المؤسسية لدولتهم فقد شهد الخط العربي في عهدهم (**شكل ٦**) تطوراً غير مسبوق.

فقد انتقلت الخطوط السالف ذكرها: النسخ والثلث والريحاني والإجازة والتعليق وكذلك النسخ إلى آفاق جديدة[1] من الإتقان والجمال البصري. كما ابتدع العثمانيون خط الديواني بشقيه الديواني والجلي، وإليهم ينسب هذا الخط. وقد سمي الخط الديواني بهذا الاسم لارتباطه بالديوان السلطاني. وتعتبر «الطغراء» وهي توقيع السلطان شكلاً مطوراً من أشكال خط الثلث. لقد كانت الفترة العثمانية هي الفترة الذهبية لازدهار الخط العربي بكامل أقلامه، ويحفظ لنا التاريخ من أسماء الخطاطين العثمانيين أكثر مما يحفظ لنا من أسماء غيرهم من الخطاطين المسلمين. وهناك قول مأثور يدل على علو كعب الأتراك في الخط العربي، فقد قيل: «نزل القرآن بلسان عربي، وقرئ بصوت مصري، وكتب بأيد عثمانية».



شكل ٦ خطوط عثمانية متعددة.

وباعتباره نشاطاً تعليمياً ثقافياً فقد ارتبط الخط بالدولة، وكان تطوره ملازماً لتطور الدول ونهوضها في العالم الإسلامي. لقد كانت الدولة بحاجة

(١) زايد، أحمد صبري، تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، دار الفضيلة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص: ١١.

للخط لتسيير أمورها وإدارتها. فبدون الكتابة لا يمكن لدواوين الدولة أن تعمل بكفاءة. ولولا الخط لما أمكن نشر رسالة الإسلام وآدابه وعلومه. ونظراً لكبر حجم الدولة الإسلامية فقد تعاظم دور الخط للربط بين أجزائها الواسعة. وقد كان الخلفاء وعمالهم في الأقاليم يتسابقون في البحث عن الخطاطين وتوزيرهم. ولنا في قصة الوزير ابن مقلة[1] الذي يعتبر مؤسس فن الخط العربي مثال على ذلك. لقد كان الخطاط أكثر من مجرد صاحب خط جميل. لقد كان موسوعياً في الفقه واللغة والأدب. ولذلك فقد تسنم الخطاطون أعلى المناصب الإدارية في الإسلام. كما أن الخط يعلم كاتبه الأدب والصبر والأناة وإجادة العمل وإتقانه. الخط ثقافة تعلم معتنقها كل ما هو جميل في الحياة. ومن بين كافة المتسبين إلى جهاز الدولة الإداريين من حرفيين ومن في حكمهم حفظ لنا التاريخ الإسلامي أسماء الخطاطين العظام الذين يعود إليهم الفضل في تطوير الخط العربي إلى أن وصلنا فناً عربياً خالصاً. من هؤلاء الخطاطين: ابن مقلة، ابن البواب، ياقوت المستعصمي. وفي العصر العثماني اشتهر أربعة خطاطين عما سواهم وهم: حمد الله الأماسي، الحافظ عثمان، مصطفى راقم، حامد الآمدي. وتعتبر أعمال هؤلاء الخطاطين الأربعة القمة في خط الثلث. وفي كل بلد عربي هناك أعداد كبيرة من الخطاطين لا يتسع المجال لذكرها هنا.

هذه لمحة خاطفة لمسيرة تاريخ الخط في الثقافة الإسلامية وهي مقدمة بحاجة إلى مجلدات للخوض في تفاصيلها. لكن ما يهمنا هنا هو التأكيد على أن الخط العربي في كل أشكاله تلك كان يتطور ويتحول ضمن سياقات تاريخية وجغرافية وكان يستجيب لها باستمرار. لقد كان فناً مرناً قادراً على الاستجابة لمعطيات العصر وهو ما ساهم في استمراره عبر العصور.

---

(١) زايد، مرجع سابق، ص: ٤١.

ونظراً لمكانته العالية في الثقافة العربية والإسلامية، فقد قيل في الخط الكثير، وهذه بعض الاقتباسات التي تدل على مكانته السامية. فقد قال قائل:

ولـــي خـــط ولـــلأيـــام خط ــــــ وبـيـنـهـمـا مـخـالـفـة الـمـداد
فـأكـتـبـه ســـــواداً فـي بياض ــــــ وتـكـتـبـه بـيـاضـاً فـي ســواد

وقيل أيضاً:

ومـــا مـــن كـــاتـــب إلا سيفنى ــــــ وَيْبقى الــدَّهــرَ ما كتبت يداه
فــلا تكتب بكفك غير شيء ــــــ يــســرك فــي الـقـيـامـة أن تـراه

ويقول الخليفة المأمون: «لو فاخرنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط، يقرأ في كل مكان، ويترجم بكل لسان، ويوجد في كل زمان». وقالوا عن الخط العربي: «بنيت الكتابة على خمس: قوة الأخماس، وحدة الألماس، وجودة القرطاس، ولمعان الأنفاس، وحبس الأنفاس». وقال الشيخ محمد عبده في المقارنة ما بين الخط والشعر فيقول: إذا كان الرسم ضرباً من الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر ضرباً من الرسم الذي يسمع ولا يرى، فالخط هو اليد الشاعرة التي تسمع وترى[1].

العمارة

العلاقة بين الخط والعمارة: الوظيفية والتناسب:

هناك جانبان رئيسيان يربطان بين الخط والعمارة. يتمثل الجانب الأول في مبدأ «الوظيفية». فكل من الخط والعمارة فن وظيفي. فقبل أن يكون الخط فناً بالمعنى الحرفي للكلمة لابد له من وظيفة يؤديها ألا وهي توصيل الكلام قراءة وكتابة. فبدون القدرة

(١) داغر، شربل، مرجع سابق، ص: ٣٣٧.

على قراءة الخط يصبح الخط عندئذ فناً زخرفياً خالياً من أي وظيفة. وكذلك الحال في العمارة. فقبل أن تكون فناً يجب أولا أن تؤدي وظيفتها التي بنيت من أجلها. سواء أكان البناء مسكناً أم مدرسة أم مسجداً... الخ. بدون تحقيق العمارة لوظيفتها فإنها تبقى حبراً على ورق. تماماً كما هو الحال في الخط الذي يتحول في حالة عدم القدرة على قراءته إلى فن زخرفي. إن ارتباط كل من الخط والعمارة بالوظيفة يجعل كلا منهما فناً خاصاً يفوق بمراحل كافة أنواع الفنون الأخرى. إن الحاجة الوظيفية للشيء تجعل منه شيئاً أساسياً في الحياة. إنه ملازم للوجود البشري باستمرار. ولذلك فالعمارة والكتابة نشاطان أساسيان منذ القدم إلى أن تقوم الساعة. ولأنهما كذلك فقد تحولت الإجادة فيهما إلى فن. وهنا تكمن الصعوبة في التوفيق بين ما هو وظيفي وبين ما هو فن بالمعنى الحرفي للكلمة. ربما لم يعرف الخط العربي حقه من الدراسة والنقد في هذا الجانب، وهنا يأتي دور علم «اللسانيات» وعلم دراسة النصوص والإشارات «السيميائية» في سبر مكنونات الخط العربي وتقديمه وقراءته بصورة منهجية لفهم الكثير من جوانبه المرتبطة بالمعاني الدفينة التي يحملها[١].

أما العمارة فقد أشبعت العلاقة بين وظيفيَّتها واعتبارها فناً نقداً وتحليلاً. على أن العمارة الإسلامية تحديداً ودور الخط فيها في هذه السياقات وغيرها فإنها مازالت بحاجة إلى إجراء المزيد من الدراسات المعمقة في هذا الجانب[٢].

المبدأ الثاني الذي يربط بين الخط والعمارة هو «التناسب». فبدون التناسب يفقد الخط العربي جماله ويصبح مجرد كتابة مرسلة خالية من أي قيمة جمالية. يقصد «بالتناسب» العلاقات بين أحجام الحروف وأطوالها وسمكها ونسبة طول الحرف

---

(١) شريف، سمير، اللسانيات، المجال، الوظيفة، المنهج، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.
(٢) بنكراد، سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥م.

إلى عرضه وكل ما من شأنه التحكم في الخط شكلاً وحجماً. وإذا ما أخذ خط الثلث باعتباره الخط الأكثر خضوعاً لمفهوم التناسب فإننا نجد أن حروفه (**شكل ٧**) تتخذ من النقطة مرجعاً لها.







شكل ٧ الألف والنقطة أساس التناسب في حروف الخط العربي.

فطول حرف الألف سبع نقاط وهو نفسه طول فتحة حروف الباء والتاء والثاء والفاء. ويبلغ اتساع حدقة حرف العين ثلاث نقاط فيما تبلغ المسافة بين

رأس الواو المعطوفة وذيلها ثلاث نقاط. هكذا إذ أن لكل حرف تناسبه الخاص به. وهكذا أيضاً يتم التحكم في نسب الخطوط عند دمجها ببعض. إن من شأن الإخلال بهذه النسب أن يتسبب في فقدانه لجمالياته. إضافة إلى النقطة باعتبارها المرجع «الموديول» الهندسي الذي يبنى عليه خط الثلث، فإن مهارة الخطاط تبقى المرجع الأساس في التحكم برؤوس الحروف ومتونها ونهاياتها ودخولها في تراكيب متحولة باستمرار في نصوصها. وهناك عبارات كثيرة تؤكد على أهمية تناسب الحروف وقد صيغت نثراً.

هذا عن تناسب الحروف فرادى. ولكن عندما تدخل الحروف في كلمات (**شكل ٨**) عندها يتحول الخط إلى مستوى آخر من الفن. هذا هو مبدأ «التكوين». وهو يعني ببساطة ربط أحرف النص أو الكلمة المراد كتابتها في شكل مميز. هذا هو جوهر فن الخط وهو نفسه جوهر فن العمارة.

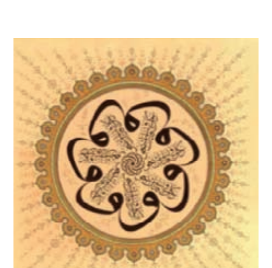
هكذا يصبح كل من الخط والعمارة فن تكوين خاص. الخط فن تكوين الكلمات، والعمارة فن تكوين الفراغات. وإذا كانت الوظيفية والتناسب هما المبدآن المؤسسان لجماليات كل من الخط والعمارة فإن «التكوين» هو الآلية التي يتم بموجبها توظيف هذين المبدأين في الخط والعمارة ليتخذ كل منهما قيمته الجمالية. وفي مقابل النقطة التي تمثل الوحدة الهندسية في قياس جماليات الخط، فإن جسم الإنسان هو المرجع الأساس في قياس تناسب كتل وأحجام وفراغات العمارة. بالاستناد إلى ارتفاع الفراغ وعرضه وعلاقته بجسم الإنسان يمكن القول أن هذا فراغاً «إنسانياً» أو فراغاً «تذكارياً» أو أن هذا بناءاً احتفالياً. وهكذا، وقد أشبع هذا الجانب دراسة ونقداً وتحليلاً مما يغني عن المزيد من الإسهاب في هذا الجانب(١).

(1) Jordan, R., Western Architecture, Thames and Hudson, 1997CE, London.















شكل ٨

تكوينات مختلفة لأشكال مختلفة وخطوط مختلفة للخط العربي.

تاريخ الخط في العمارة:

العمارة الإسلامية المبكرة: الراشدون، الأمويون، العباسيون:

مازال أول ظهور جلي للخط في العمارة الإسلامية بحاجة إلى اتفاق الباحثين حيال ذلك[١]. وتبقى تلك مسألة متعلقة بالاكتشافات الأثرية وما تقود إليه من نتائج في الفترة المبكرة لظهور الإسلام وعمارته. وإذا ما أخذت العمارة الأموية ممثلة في عمائرها الثلاث الكبار: الجامع الأموي في دمشق، وقبة الصخرة، والمسجد الأقصى كأقدم الأمثلة على العمارة الإسلامية، فإنها تكاد تخلو من الخط (**شكل ٩**) بصورة مبرزة في عمارتها أو تكاد. يقتصر الخط في الجامع الأموي في دمشق على كتابات صغيرة في بعض الأبواب والنوافذ

(١) داغر، شربل، مرجع سابق، ص: ٣١١.

التي تؤرخ لمراحل عمارة الجامع. وفي حين تخلو عمارة المسجد الأقصى من كتابات خطية تعود إلى الفترة الأموية، فإن محراب المسجد ومنبره قد زينت بكتابات قرآنية تعود إلى فترات متأخرة. وتخلو قبة الصخرة من الداخل من كتابات خطية إلا من الشهادتين، وقد كتبتا بخط كوفي مبكر يرجح أنه عائد إلى الفترة الأموية. أما الأحزمة الزخرفية بخط الثلث التي تزين القبة في الأعلى من الداخل فتعود إلى العصر العثماني. ومن الخارج ازدانت بأحزمة من خط الثلث تعود إلى الفترة العثمانية المتأخرة. ويبدو أن لحداثة العمارة الأموية بالإسلام وتأثرها بالعمارة البيزنطية في أسلوب بنائها وزخرفها[1] دور في ذلك. وينطبق الحال أيضاً على القصور الأموية التي تخلو من الكتابات الخطية.













شكل ٩

العمائر الأموية الثلاثة: الكتابات الخطية في الجامع الأموي، المسجد الأقصى وقبة الصخرة العائدة إلى العصر الأموي تبقى موضعية.

(١) بهنسي، عفيف، الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٨م.

وفي العمارة العباسية وبالرغم من العدد الهائل لقصور سامراء فإنها هي الأخرى تكاد تخلو من الخط العربي. وإذا ما عرف عن العصر العباسي الأول أنه فترة ازدهار حضاري لكافة حقول المعرفة الإنسانية، فإنه يصبح من المسلم به نشوء علاقة وطيدة بين الخط والعمارة. ومع ذلك فإن سجل العمارة العباسية في الخط العربي يكاد يكون خالياً. بطبيعة الحال فإن الدمار الذي أصاب دار الخلافة العباسية على أيدي المغول والحروب المتكررة التي كانت تأتي على كل شيء دور في ذلك. وبدون شواهد أثرية يمكن تنسيبها للعمارة العباسية يبقى من الصعب الوصول إلى نتائج حاسمة في مدى ارتباط الخط بالعمارة في بلاد الرافدين.

تطبيقات الخط العربي في عمارة الشطر الشرقي من العالم الإسلامي:

الغزنويون، الغوريون، وسلاطين دلهي:

عندما تمكنت الدول الناشئة حديثاً في الأطراف الشرقية من العالم الإسلامي كالغزنويين والغوريين وسلاطين دلهي[1] من تثبيت أركانها سرعان ما بدأت هذه الدول في بناء عمائرها الخاصة بها. وتُعدُّ المنارات العناصر المعمارية الهامة المتبقية من عمائر هذه الدول. في هذه المنارات تحديداً يأتي الخط العربي عنصراً هاماً من عناصر زخرفتها. ففي منارة السلطان مسعود الثالث في خراسان بإيران (**شكل ١٠**) قسمت المنارة ذات المسقط الأفقي على شكل نجمة مثمنة الشكل إلى مساحات زخرفية بأشكال هندسية من الطوب. حول هذه الزخارف يأتي الخط العربي ليحيط بكل مساحة زخرفية على حده. وقد طبق ذلك باستخدام الجبس. أما في منارة جم في أفغانستان (**شكل ١١**) فتأتي الكتابات الخطية على شكل أحزمة دائرية تحيط بالمنارة الدائرية الشكل بكامل ارتفاعها. ويغلب على أسلوب الخط هنا انحناءاته وليونته إلى

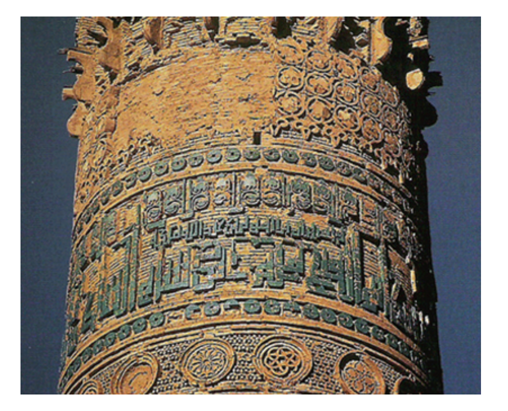
(1) Tadgell, Christopher, Islam, From Medina To The Megreb and from The Indies to Istanbul, Routledge, New York, 2008, P. 465

درجة تسمح باختلاف عرض الحرف الواحد وكانت الكتابة هنا من مداد في الورق لا بجبس في حجر.






شكل ١٠ الخط في منارة مسعود الثالث – الدولة الغزنوية – في خراسان

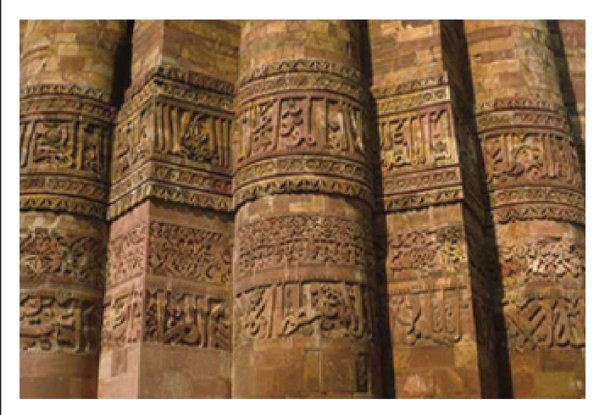



شكل ١١ منارة جام – الغوريون – في أفغانستان

وفي منارة قطب الدين أيبك قرب دلهي (**شكل ١٢**) ترتفع منارة قطب منار لأكثر من ٧٣ متراً. على امتداد هذا الارتفاع السامق للمنارة تقسم الشرفات المقرنصة المنارة بارتفاعات متساوية إلى منارات أصغر تشكل في مجموعها شكل المنارة أصبحت معها المنارة وكأنها تجمع سامق لعدد من المنارات. وقد أحيطت كل منها تحت الشرفات ومن فوقها بأحزمة من الخط الكوفي، وقد نحتت من الحجر الكلسي الأحمر الذي بنيت منه المنارة. ونظراً للشكل الهندسي متعدد الرؤوس والدوائر للمنارة فإن هذه الكتابات وهي تحيط بجسم المنارة من أعلاها إلى أسفلها إحاطة السوار بالمعصم وقد جعلت من الخط رداءاً أحمر اللون وقد تحزمت به المنارة. هذا عن المنارة وفي جدران المجمع تحولت أسطحه بفعل الخط إلى فن مدهش. فقد تم نحت أسطح بكاملها بكتابات من الخط العربي حولت هذه الأسطح بفعل النحت وعلاقة الخط بعناصر العمارة نفسها إلى عمل فني مدهش، في تأثير بصري غاية في البراعة. وفي رباط شرف في شمال شرق إيران (**شكل ١٣**) يبلغ أسلوب الكتابة في العمارة بالجبس ذروته. تأتي هذه الكتابات محيطة بالبوابة أو كأحزمة أفقية بارتفاعات مختلفة في أماكن مختلفة من الرباط. ويغلب على هذه الكتابات أسلوب توريق الحروف وتظفيرها بحيث يتحول معها الخط بالكامل

إلى فن زخرفي بالكامل. وهذه سمة عامة تغلب على فن الخط في العمارة في تلك الفترة والمنطقة من تاريخ وجغرافيا العمارة الإسلامية.





شكل ١٢ منارة قطب مينار في دلهي.





شكل ١٣ كتابات زخرفية في رباط شرف في إيران.

في هذه الأمثلة يتضح بجلاء العلاقة الوثيقة بين شكل الخط وبين الطريقة المتبعة في كتابته. فهو في المثال الأول «منارة السلطان مسعود الثالث» ينسجم مع وحدات الطوب «الآجر» التي تشكل المادة الأساسية في زخارف المنارة. وهو ما ينطبق على منارة جم في أفغانستان بالرغم من أن هذه الأخيرة دائرية الشكل وأكثر ارتفاعاً لكن تطبيق الخط في كلا المنارتين يبقى متشابهاً. أما في منارة قطب منار وفي أسطح

المجمع فيأتي الخط في أحزمة أفقية نحتت من جدار المنارة الكلسي الأحمر نحتاً. هذا هو أسلوب الكتابة في العمارة الإسلامية المبكرة في الهند. وفي رباط شرف في إيران يمكن فهم الخاصية المتحولة والمنحنية باستمرار للخط وعلاقتها بأسلوب التخريم المتبع في كتابتها، فقد كتبت هذه العبارات الزخرفية بأسلوب يعتمد على صب مادة الكتابة وهي الجبس في قوالب وتركها إلى أن تجف. وهكذا تترسخ العلاقة بين شكل الخط وطريقة تطبيقه على البناء.

السلاجقة والأليخانات:

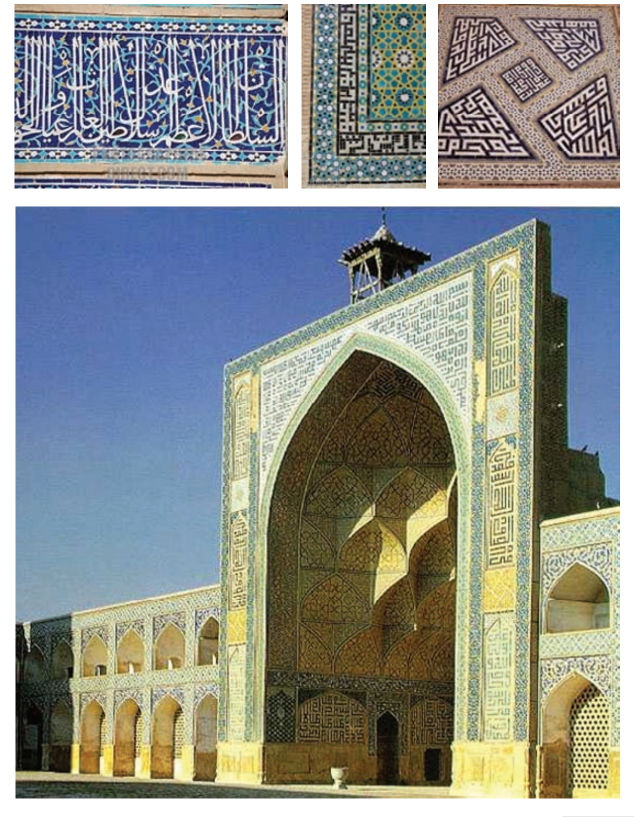
بمجيء السلاجقة إلى العالم الإسلامي[1] ازدهرت حركة البناء والإعمار، وقد كان هناك فضاءان رئيسيان بنى فيهما السلاجقة عدداً من الأبنية التي تجسد تلك الحقبة المزدهرة في تاريخ هذين الفضائين الجغرافيين من العالم الإسلامي وهما بلاد فارس وهضبة الأناضول. وقد كانت المساجد والمدارس والمنارات والقلاع والمزارات أهم مواضيع العمارة السلجوقية. وقد تأثرت هذه العمارة بالسياق الجغرافي الذي بنيت فيه. فهي في بلاد فارس مختلفة عنها في بلاد الأناضول. وذلك عائد أصلاً إلى الاختلافات الجغرافية بين هذين الفضائين وما تفرضه من اختلاف في المناخ وفي مواد البناء، وهذه مؤثرات وجدت طريقها إلى العمارة. وفي كلا الحالتين يبقى الخط العربي مكوناً رئيسياً في عمارتيهما كما سنرى.

يعتبر مسجد الجمعة في أصفهان (**شكل ١٤**) أهم أعمال العمارة السلجوقية في بلاد فارس. وقد مرت عمارة الجامع[2] بعدة مراحل، وقد كان في كل مرحلة يتخذ شكلاً خاصاً. وفي كل مراحل تطوره تلك كان الخط العربي عنصراً أساسياً من عمارته. ربما كانت الإيوانات الأربعة المنصفة لصحن الجامع العناصر المعمارية الأكثر استئثاراً

---

(1) Hoag, John, Islamic Architecture, Harry and Abrams Inc., New York, 1977, P. 210.
(2) Hoag, ibid, P. 192

بالخط. فقد أحيط كل من هذه الإيوانات بأحزمة من الخط الكوفي المربع يختلف عرضها من إيوان إلى آخر. وفي زاوية الإيوان الشمالي تقرأ الآية الكريمة التالية: ﴿شَهِدَ ٱللَّهُ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَأُوْلُواْ ٱلْعِلْمِ قَآئِمَۢا بِٱلْقِسْطِۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ * إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلْإِسْلَٰمُۗ﴾ [آل عمران: ١٨، ١٩]، وقد كتبت بالخط الكوفي اليابس بشكل متماثل في صورة فنية معبرة. وتتكرر الصورة ذاتها في النصف الآخر من الإيوان. وفي داخل الإيوان ذاته تم ترصيع مساحات تأتي هي الأخرى على شكل عقود مدببة بالخط الكوفي المربع. وقد كتبت هذه الخطوط بالفخار الأزرق بدرجات ألوان مختلفة.



شكل ١٤ زخارف وكتابات في جامع أصفهان الكبير في إيران في العهد السلجوقي.

تأتي هذه الكتابات ضمن أسلوب زخرفي يعتمد على أسلوب التنقيط بحيث تبدو معه هذه الكتابات وكأنها استمرار لأسلوب التنقيط، ذلك مما يعزز من انسجام الخط مع الزخرفة وكأن الاثنان تحولاً لبعضهما الآخر. وما ينطبق على جامع أصفهان الكبير ينطبق أيضاً على معظم المساجد والجوامع الإيرانية باختلافات طفيفة في التفاصيل التي تعود إلى تلك الفترة. وفي عهد الإليخانات المغول بعد اعتناقهم للإسلام استمرت تقنية الزخرفة بالطوب المكشوف في أشكال شبكية متكررة في مزارات ومنارات المساجد (**شكل ١٥**) والمدارس. وتعتبر الكتابات الزخرفية في مزار ومسجد اوليجايتو (**شكل ١٦**) بأسلوب الجبس والآجر إحدى أهم تجليات الزخارف الخطية في العمارة الإسلامية.



شكل ١٥

الكتابات الزخرفية في المنارات السلجوقية في إيران.



شكل ١٦

كتابات قرآنية في مسجد ومزار أوجيليتو في مدينة سلطانية الأثرية في إيران من عهد الأليخانات المغول.

تعتبر قونية في جنوب وسط تركيا إحدى أهم المدن التي شهدت تطوراً كبيراً للعمارة السلجوقية. وتحفل المدينة بعدد وافر من المساجد والمدارس والاستراحات التي يعتبر الخط عنصراً أساسياً فيها. وتعتبر بوابة مدرسة انق (**شكل ١٧**) أوضح مثال على ذلك. فقد أحيطت البوابة بحزامين من خط الثلث يرتفعان بكامل ارتفاع البوابة. وفي وسطها هناك حزامان آخران متقاربان يتداخلان ببعضهما ليكونا عقدة فوق مدخل المدرسة في إشارة من بعيد إلى الفن الهيليني الذي كان سائداً في هذه المنطقة قبل قدوم الإسلام. لقد حولت أحزمة الخطوط هذه البوابة بكاملها إلى تظاهرة فنية للخط العربي. وفي مدرسة بيوك قره طاي يأتي الخط العربي على شكل شريط أفقي في أعلى البوابة وفوق عتبة باب المدرسة. وفي كلا الحالتين تم نحت الخط من الكتل الحجرية التي بنيت منها هاتان المدرستان. ويأتي تكامل أسلوب الخط مع واجهتي البناء ليعزز من تجانس الخط والزخرفة. وهنا يتبين مرة أخرى تأثير مواد البناء وأسلوب الكتابة على أشكال الكتابات الخطية في هذه الأمثلة. ويتبين جلياً هنا دور أسلوب النحت في ظهور هذه الكتابات الخطية.




شكل ١٧ الكتابات الزخرفية في بوابة مدرسة انغ في قونية بجنوب تركيا.

التيموريون:

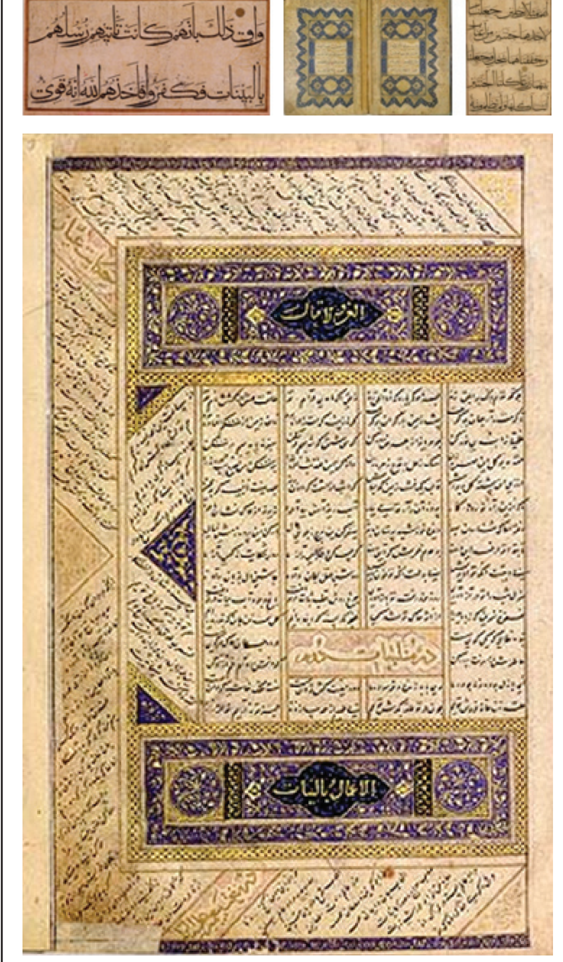
عندما توفي تيمورلنك وهو في طريقه لغزو الهند كان قد خلف لأبنائه شاه رخ وأولوغ بيك وأحفادهما واحدة من أكبر الدول التي عرفها العالم الإسلامي وقد ضمت كامل بلاد فارس وأفغانستان وأجزاء واسعة من جنوب القوقاز وشمال الهند وقد اتخذت من سمرقند في جمهورية أوزبكستان عاصمة لها. يتزامن ظهور الدولة التيمورية مع القرن الخامس عشر بين عامي ١٣٩٥ و١٥٢٠م. وتعتبر هذه الفترة واحدة من ألمع وأخصب فترات التاريخ الإسلامي في كافة المجالات وتأتي العمارة والخط في مقدمتها. وعندما أصبحت سمرقند عاصمة للدولة التيمورية كانت صناعة الورق قد عرفت طريقها من الصين إلى الغرب وأصبحت سمرقند أحد أهم مراكز صناعة الورق في العالم. وعندها حدث التطور الكبير في فنون الكتابة والرسم على الورق، فازدهر الخط بصورة لا مثيل لها من قبل، وازدهر أيضاً فن المنمنمات وتأليف الكتب (**شكل ١٨**) وتغليفها. وقد اشتهر البلاط التيموري بخطاطين من الأسرة التيمورية، فقد كان الخط فن النبلاء. وقد كانوا يتبارون في إجادته. وبلغوا في ذلك شأناً رفيعاً تجلى في كثير من النماذج التي بقيت شاهدة على تلك الفترة الذهبية في تاريخ الحضارة الإسلامية. وقد عكست العمارة التيمورية التطور الكبير الذي شهده الخط أبان هذه الفترة.

وكما هو شأن أسلافهم السلاجقة اهتم التيموريون ببناء المساجد[1] والمدارس الدينية، وتعتبر مدارس ميدان الريجستان (**شكل ١٩**) في وسط مدينة سمرقند أهم الهياكل التيمورية. لقد ورث التيموريون عن السلاجقة الفناء الداخلي المربع المنتظم الشكل بإيواناته الأربعة المتعامدة. غير أنهم قد أحدثوا عليه تغييرات جعلته يبدو وكأنه قد تم إعادة بنائه من جديد.

بداية يجب التأكيد هنا على اهتمام العمارة التيمورية بالمظهر الخارجي لمبانيها. في ضوء هذا الاهتمام المفرط بالشكل الخارجي للبناء يمكننا قراءة العمارة التيمويرية

(1) Barry, Michel, Color and Symbolism in Islamic Architecture, Thames and Hudson, 1996, London, P. 48

بوضوح. البناء التيموري – مسجداً كان أم مدرسة أم مزاراً – هو عبارة عن بناء فارع الطول تحف به المنارات السامقة من طرفيه. كما أنه بناء متماثل حول محوره الرئيسي. مدخل البناء عبارة عن إيوان عملاق ذو عقد مدبب يقع في منتصف واجهة البناء. والبناء التيموري مزخرف عن بكرة أبيه. ضمن هذا التوصيف المعماري للبناء التيموري يأتي الخط العربي ليلعب دوراً حاسماً في هذه العمارة. هكذا توفرت المعطيات التاريخية والجغرافية لأن يتحد الخط والعمارة في العهد التيموري ليشهد الاثنان الخط والعمارة تطوراً نوعياً آخر انتقل معه كل من الخط والعمارة إلى آفاق وفضاءات جديدة.



شكل ١٨ مصاحف وكتابات تيمورية.

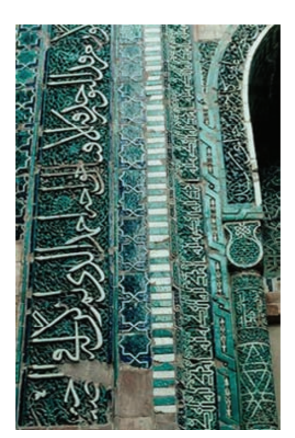


شكل ١٩ مدارس الراجستان في سمرقند عاصمة جمهورية أوزبكستان جوهرة العمارة التيمورية.

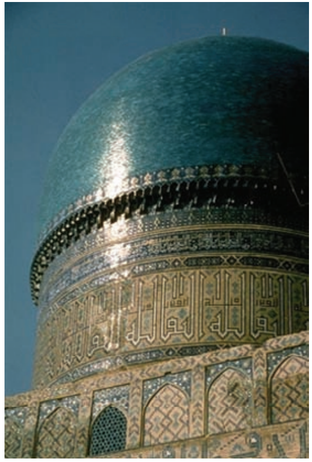
يمكننا في هذا السياق الحديث عن عدد من الأشكال التطبيقية التي ينتقل بها الخط إلى العمارة. يعتبر «الإطار أو الحزام»[1] أحد أهم هذه الأشكال. عادة ما يتم إحاطة العناصر الهندسية (**شكل ٢٠**) التي تتكون منها العمارة كالبوابة والمحراب والقبة والعقود بأحزمة من الخط. في هذه العناصر تبدأ العبارة المكتوبة من أسفل العنصر (البوابة أو المحراب مثلاً) صعوداً إلى الأعلى، ثم تعود ثانياً نزولاً إلى الأسفل

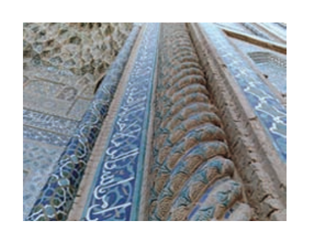
(1) Michell, George, Architecture of The Islamic World, William Morrow and Company inc., New York, 1978, P. 146

من الجهة الأخرى. هكذا يحيط الخط بالعنصر المعماري الأهم في عمارة البناء. وعادة ما يكون حزام الخط هو الحزام الأكثر أهمية وأعرض وأكثر تألقاً من بقية الأحزمة الزخرفية التي تحيط به في طبقات. أما في القباب فإن الخط يأتي كحزام دائري في أسفل القبة من الخارج.







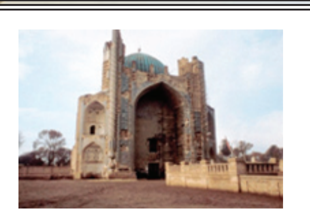


شكل ٢٠ أحزمة من الخط (إطارات) في عدد من هياكل العمارة التيمورية.

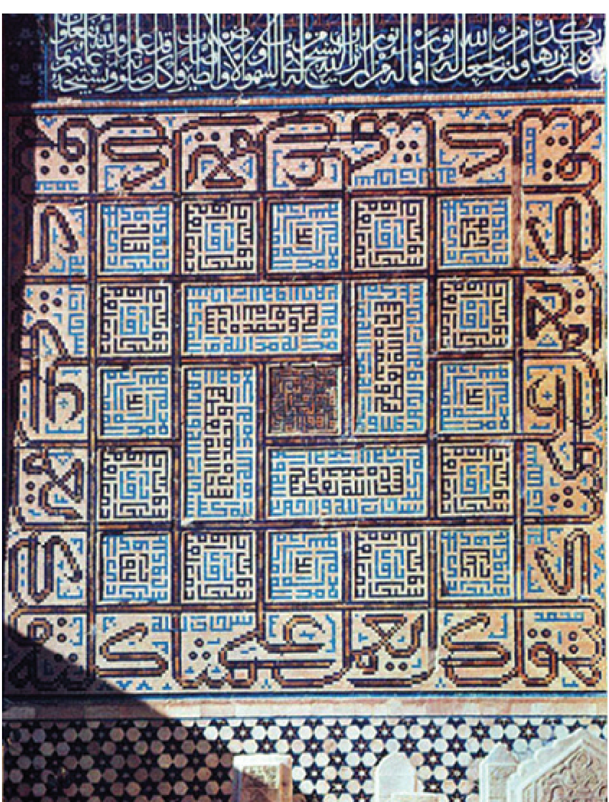
واستناداً إلى حجم الخط وطريقة كتابته تختلف أشكاله وخواصه البصرية وعلاقته بالسطح بين ما هو خط ثلث كتب بأسلوب الريشة وما هو تذكاري كوفي

عملاق استخدم الطوب المزجج في كتابته. لقد كان الخط الكوفي العملاق سمة أساسية من سمات العمارة التيمورية وقد طبق على أسطحها بطرق وأساليب مختلفة. ويعتبر الإطار هو الشكل الأكثر انتشاراً في تطبيق الخط في العمارة. يعود السبب وراء ذلك إلى مفهوم «الوظيفية» الذي تم الحديث عنه آنفاً. إذ أن القراءة تحتم على الخط أن يكتب في سطور «خطوط» لكي يمكن قراءته. هكذا اتحدت وظيفية الخط - الحاجة إلى قراءته - مع الصفة الجمالية للحروف العربية وتراكيبها ليصبح معها الإطار الشكل الأكثر ازدهاراً من أشكال الخط في العمارة التيمورية والإسلامية عموماً. ويعتبر جامع هراة في جنوب غرب أفغانستان متحفاً مشرعاً في الهواء الطلق لفن الخط العربي بأقلام عدة، وقد أحيطت بها الزخارف من كل جانب. وتعتبر الكتابات التيمورية بمختلف مواضيعها ومسميات مبانيها وأماكنها الجغرافية تطوراً نوعياً في أشكال وأساليب الكتابة عند السلاجقة. فقد ساعد انتشار الورق وازدهار الخط ودور مدينة هراة في جنوب غرب أفغانستان كمركز إقليمي لنشر فنون الخط والمنمنمات وتطور أساليب التكوين والزخرفة في حدوث هذه النقلة النوعية في تطور فن الخط العربي واستخدامه في العمارة.

الشكل الآخر من أشكال تطبيق الخط في العمارة التيمورية يتمثل فيما يمكن تسميته بـ «الحقل». وهو المساحة المربعة أو المستطيلة الواقعة داخل الأحزمة. هنا يتم تعبئة الشكل الهندسي بكتابات خطية مقروءة أو مزخرفة. وقد تكون العبارات داخل هذه الحقول مقروءة أفقياً تماماً كما هو الحال في القراءات الاعتيادية أو قد يتم قراءتها عمودياً أو من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار وهكذا. ويعتبر مجمع أبو النصر باسا في سالز (**شكل ٢١**) بأفغانستان مثالاً حياً على تحويل المساحات الكتابية في جدران وأسطح البناء إلى أعمال فنية من الخط. وعلى أية حال فإن الكتابات الحقلية أقل انتشاراً من سابقاتها الخطية «الأحزمة» نظراً لكون هذه الأخيرة أكثر وظيفية منها.









شكل ٢١ تطبيقات الخط العربي في مزار أبو نصر في بلخ بأفغانستان في العهد التيموري.

النمط الثالث من أشكال الخط في العمارة التيمورية يأتي على شكل نماذج «مصغرة» لأسماء الله الحسنى أو للنبي الكريم، أو لأسماء الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين. تأتي هذه الكتابات (**شكل ٢٢**) في وحدات منتظمة مكررة. إذ عادة ما يتم كتابة الاسم داخل شكل معين أو تحويله إلى شكل زخرفي - نجمي مثلاً - و«تكراره» في إيقاع هندسي ضمن السطح الزخرفي المعني بالزخرفة. التكرار الهندسي المنظم لهذه الزخارف هو سر النظام البصري والانسجام الذي تحدثه هذه الكتابات الخطية على أسطح العمارة ضمن منظومة الزخارف المحيطة بها من كل جانب. هكذا يتحول السطح بكامله[1] إلى مساحة متجانسة ومتناغمة بين الخط وبحر الزخارف المحيطة به.







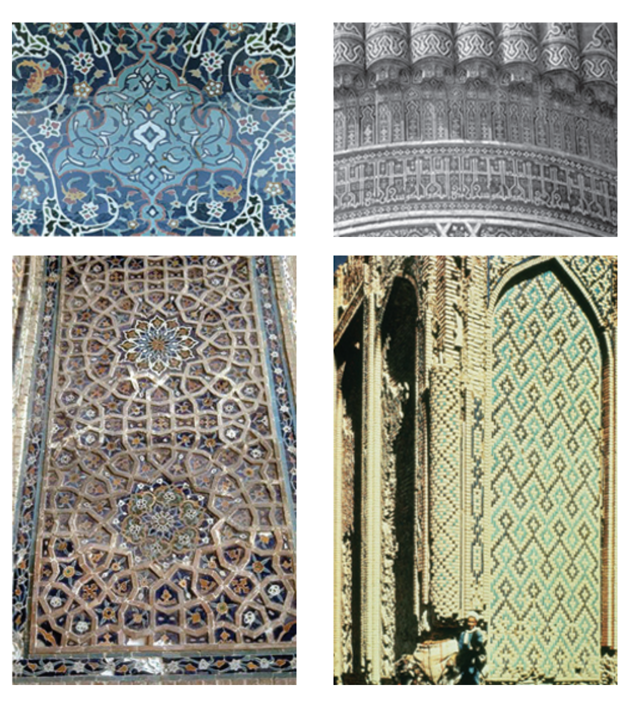


شكل ٢٢

كتابات على شكل أحزمة ووحدات متكررة في مجمع جوهر شاد في مشهد بإيران.

(1) Barry, ibid, P. 143

وضمن هذا التكوين استحدث التيموريون أسلوب «التضفير» في الخط **(شكل ٢٣)** مما ينتج عنه أشكال متداخلة تعرف بالتظفير في وحدات هندسية متكررة. تأتي الخطوط التيمورية في ألوان من التركواز ودرجاته المختلفة. كما أنها مزججة في معظمها. وهو ما يجعل من الخطوط التيمورية في العمارة أمثلة فائقة الروعة في توظيف اللون والخط في أسطح العمارة يبدو معه البناء وكأنه متحف دائم للخط واللون.



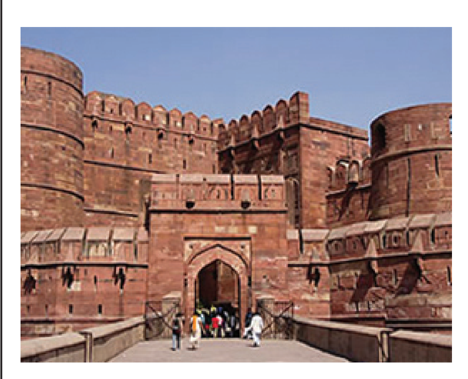
شكل ٢٣ تظفير الخطوط والزخارف في العمارة التيمورية.

الخط في العمارة المغولية في الهند:

العمارة المغولية في الهند[1] هي استمرارية نوعية في مواضيع العمارة التيمورية وأشكال عناصرها القادمة إليها من الشمال واستمرارية تاريخية للعمارة الإسلامية المبكرة التي ازدهرت في أجزاء واسعة من شمال شبه القارة الهندية في أسلوب البناء

(1) Tadgell, Ch., ibidm P. 579

ومواضيعه أيضاً. فعلى غرار ما فعل عبد الرحمن بن معاوية «صقر قريش» عندما هرب من فلول العباسيين وأنشأ الدولة الأموية في الأندلس تسلل بابر في عام ١٥٢٠م وأنشأ الإمبراطورية المغولية في الهند. وقد وصلت في عهد حفيده أكبر(١٥٥٦ - ١٦٠٥) إلى أقصى اتساع لها، وقد ضمت معظم أراضي الهند باستثناء أقصى الأطراف الجنوبية الشرقية على خليج البنغال. العمارة المغولية في الهند (**شكل ٢٤**) مزيج بالغ النضج من عمارة إسلامية قادمة من الشمال وعمارة محلية متجذرة لآلاف السنين.



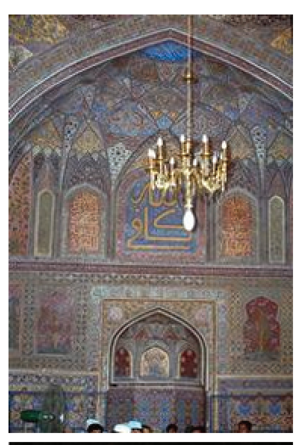
شكل ٢٤ عدد من المباني المغولية في شبه القارة الهندية.

المساجد والقصور والقلاع والمزارات التي بناها المغول في الهند هي تجمع لعناصر معمارية إسلامية قدمت من الشمال وقد امتزجت بالعمارة المتأصلة في الهند. هنا تحولت القبة المحززة الزرقاء اللون بالغة الارتفاع إلى قبة بصلية الشكل من حجر كلسي أحمر أو من الرخام الأبيض. وبالرغم من أن الإيوان ذا العقد المدبب قد حافظ على شكله

الهندسي إلا أن بناءه بالحجر ونزعة الظهور في العمارة المغولية قد نقلته إلى عنصر مختلف تماماً. وكما كان الفناء مكوناً أساسياً لعمارة المساجد والقصور العربية فقد تحول هو الآخر بفعل العقود المنحوتة من الحجر الكلسي الأحمر التي تحيط به من كل جانب إلى فراغ مختلف تماماً. هذه هي العمارة المغولية في الهند. إنها تحول من الحجر لعناصر ومفردات العمارة الإسلامية القادمة إليها من الشمال وقد ارتدت رداءاً محلياً ذي لون أحمر قشيب.

وكما تأثر الخط العربي في العمارة السلجوقية ومن بعدها التيمورية بالسطح الذي يكتب عليه فقد تأثر الخط في العمارة المغولية بأسلوب البناء بالحجر. يمكن في هذا السياق تصنيف نوعين رئيسيين من أنماط الخط في العمارة المغولية. الأول يتم بأسلوب نحت الكتابة على الحجر. ويعتبر هذا الأسلوب استمراراً أفقياً للعمارة الإسلامية المبكرة في الهند مع فارق طفيف وهو أن الخط في العمارة المغولية قد أصبح أكثر دقة وليونة وهو يبدو إلى خط الثلث أقرب، وقد يكون هنا تأثير عثماني في ذلك. كما أن هذا الأسلوب من الخط قد تم تطبيقه ليس على شكل أحزمة أفقية أو عمودية حول العناصر المهمة في البناء – وإن كان ذلك أمراً شائعاً – ولكن تم تطبيقه على مساحات واسعة من بعض الأبنية يبدو معها البناء وكأنه صفحة من كتاب أحمر. كما تكثر خطوط الثلث باللون المذهب على خلفيات زرقاء وحمراء في عدد من المساجد والمزارات مثل مسجد وزير خان (**شكل ٢٥**) في لاهور. الأسلوب الآخر الذي شاع تطبيقه في العمارة المغولية مشابه لمثيله في العمارة التيمورية. فقد أحيطت إيونات بعض المساجد والمزارات بأحزمة من خط الثلث ويعتبر تاج محل (**شكل ٢٦**) المثال الأكثر وضوحاً على ذلك. الحزام الرئيسي المحيط بإيوان المدخل الرئيسي في البناء مزين بافتتاحية سورة يسٓ وقد كتبت بخط الثلث الأسود على

خلفية بيضاء من الرخام الأبيض وهو ما جعل من هذا الحزام واحداً من أشهر تطبيقات الخط العربي في العمارة الإسلامية. وعلى أية حال فإن تطبيقات الخط العربي في العمارة المغولية تبقى أقل بكثير من سابقاتها السلجوقية أو التيمورية أو حتى تلك العمارة المبكرة في الهند. يعود السبب وراء ذلك إلى استخدام الحجر وليس الطوب في البناء. كما أن نحت الحجر أشق وأصعب من الكتابة بالطوب أو الجبس. إضافة إلى ذلك فإن كثرة القصور والمباني ذات الاستخدام الدنيوي في العمارة المغولية قد قلل من دور الخط الذي كان يزدهر بكثرة في المساجد والمباني الملحقة بها.

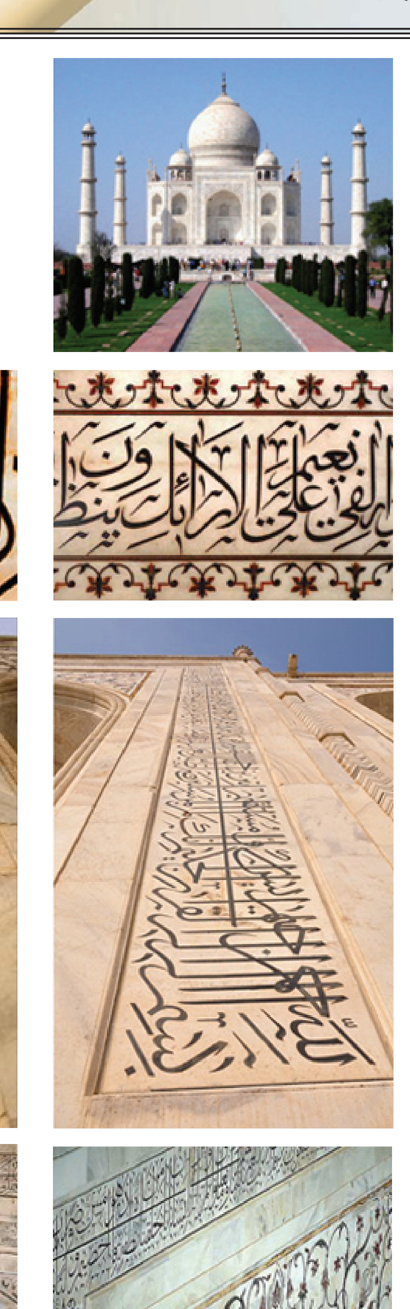


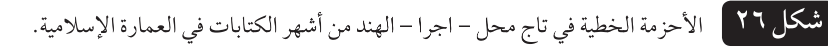






شكل ٢٥ الكتابات في مسجد وزير خان في لاهور باكستان من القرن السابع عشر.





شكل ٢٦ الأحزمة الخطية في تاج محل – اجرا – الهند من أشهر الكتابات في العمارة الإسلامية.

الخط في العمارة الصفوية:

تنسب الدولة الصفوية[1] إلى صفي الدين الأردبيلي أحد علماء الدين الشيعة، وقد أسسها الشاه عباس عام ١٥٠٢م، واتخذت من أصفهان عاصمة لها. وكما كانت العمارة المغولية في الهند مزيجاً من عمارة إسلامية وعمارة محلية، فإن العمارة الصفوية في إيران مزيج مركب من عمارات سابقة. فقد ورث الصفويون الإرث العمراني للسلاجقة والتيموريين وتأثروا بفن الخط العربي لدى الأتراك العثمانيين، وهو ما اتضح جلياً في عمارتهم. وتعتبر مدينة أصفهان الجديدة التي أنشأها الشاه عباس وميدان الشاه ومسجده ومسجد الشيخ لطف الله أهم مآثر العمارة الصفوية. والعمارة الصفوية من حيث الموضوع استمرار للعمائر السابقة لها. فقد كانت المساجد والمدارس الدينية والقصور والمزارات هي المباني الرئيسية في العمارة الصفوية. وإذا كانت كل من العمارة السلجوقية والتيمورية قد اتسمت بالتعددية في أنماطها وانتماءاتها الجغرافية وأشكالها ومفرداتها المعمارية، فإن العمارة الصفوية قد بقيت مقتصرة فقط على بلاد فارس، وقد ترتب على ذلك أن تطورت العمارة الصفوية بمعزل تام عن محيطها الثقافي والجغرافي.

الحديث عن العمارة الصفوية يستوجب الحديث عن فن السجاد **(شكل ٢٧)** والمنمنمات الفارسية، وقد كان للخط نصيب وافر في كليهما. السجاد الفارسي في أشكاله ومفرداته البصرية – هو تحول تاريخي لفن السجاد التيموري. وقد رافق هذا التحول تحول من نوع آخر. فقد كانت زخارف السجاد التيموري – شأنها في ذلك شأن الزخارف المعمارية – تعتمد على النظام والأشكال الهندسية. غير أنها وبتأثير من النزعة الانعزالية لإيران الصفوية – تحولت إلى أشكال وأنماط نباتية في العهد الصفوي.

(1) Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, Thames and Hudson, New York, 1999, P. 238.



شكل ٢٧ سجادة أردبيل من العهد الصفوي.

إضافة إلى ذلك فإن الخط العربي الذي كان واسع الانتشار في أحزمة السجاد التيموري قد اختفى بمرور الوقت وتحول في السجاد الصفوي إلى زخارف هندسية تحيط بالعناصر النباتية للسجاد. هكذا أصبح السجاد الفارسي في العهد الصفوي يعتمد أساساً على العناصر النباتية، ومن هذه العناصر تحديداً يأتي عنصر الـ «بوتيه» أهم هذه العناصر وتصبح السجادة الصفوية تكراراً عددياً متماثلاً لعنصر البوتيه. وبطبيعة الحال فإن السجاد الفارسي يأتي في أنماط وأشكال متعددة عادة ما يسمى كل منها بالإقليم الجغرافي أو المدينة التي يصنع فيها. وعلى أية حال فإن بعض السجاد الفارسي يحتوي

على كتابات قرآنية أو مواضيع دينية كتبت بالخط الفارسي، وقد وجد بعضها طريقه إلى العمارة. وتعتبر «سجادة الصلاة» أكثر أنواع السجاد ارتباطاً بالعمارة، إذ يمكن اعتبار السجادة الواحدة إعادة رسم بالنسيج لعناصر إسلامية «محراب أو قبة في الغالب» وقد أحاطت في الوسط بالحرم المكي الشريف.

المنمنمات (**شكل ٢٨**) هي فن الرسم والكتابة على صفحات من الورق بالغة الصغر ومن هنا أتت تسميتها. وقد كانت المنمنمات(١) سجل الكتبة والكتاب لتاريخ وثقافات العالم الإسلامي وبلاد فارس خصوصاً. في هذه السجلات الأدبية والتاريخية ازدهر فن الرسم والخط. الخط المعني بالحديث هنا هو الخط الفارسي. ويبدو أن هذا الخط قد أصاب قدراً كبيراً من التطور ليصبح الخط الرسمي للدولة. وقد وجد طريقه إلى كافة الكتب والرسائل في العهد الصفوي. وقد عرف البلاط الفارسي عدداً من الخطاطين والرسامين الكبار ويأتي في مقدمة هؤلاء الرسام المشهور بهزاد. وكما ورد معنا في بداية هذا البحث فإن الخط الفارسي يتسم بتغير عرض حروفه وهو ما أسبغ عليه حركة وانسيابية خاصة به. من حيث الشكل يبدو الخط الفارسي متأثراً بصورة غير مباشرة بالخطوط الصينية. ومازالت آليات تلك العلاقة بحاجة إلى توضيح على أية حال. إضافة إلى الخط الفارسي فإن احتكاك الصفويين بالعثمانيين قد جعل من خط الثلث رئيسياً في عمارتهم.




شكل ٢٨

منمنمتان فارسيتان تعودان إلى العهد الصفوي.

(1) Hillenbrand, R., ibid, P. 238

يأتي تطبيق الخط في العمارة الصفوية مشابهاً لمثيله من حيث المبدأ للعمارة التيمورية. فقد أحيطت العناصر الأكثر أهمية في البناء كالقباب ومداخل المساجد ومحاريبها بأحزمة من الخط الكوفي وخط الثلث وأحياناً قليلة بالخط الفارسي. على سبيل المثال تم إحاطة قبة مدرسة مداري شاه في أصفهان (**شكل ٢٩**) من الأسفل بحزامين من الخط أسفلهما عبارة عن خط كوفي أبيض على خلفية من التركواز. الخلفية نفسها عبارة عن خط كوفي مربع باللون الأزرق الغامق أو على شكل نجمات مثمنة منفصلة أو متصلة كتبت داخلها الشهادتان في جزر بيضاء من الفسيفساء. فوق هذا الشريط هناك شريط آخر من خط الثلث الأبيض على خلفية زرقاء اللون. وفي منارتي المدرسة تم كتابة اسم الرسول الكريم ﷺ على شكل مربع متحول بالخط الكوفي باللون الأبيض على خلفية تركوازية اللون. وهنا يحدث التجانس والانسجام بين الخط ذاته والخلفية التي كتب عليها بحيث يبدو الاثنان وكأنهما استمرار لبعضهما البعض.

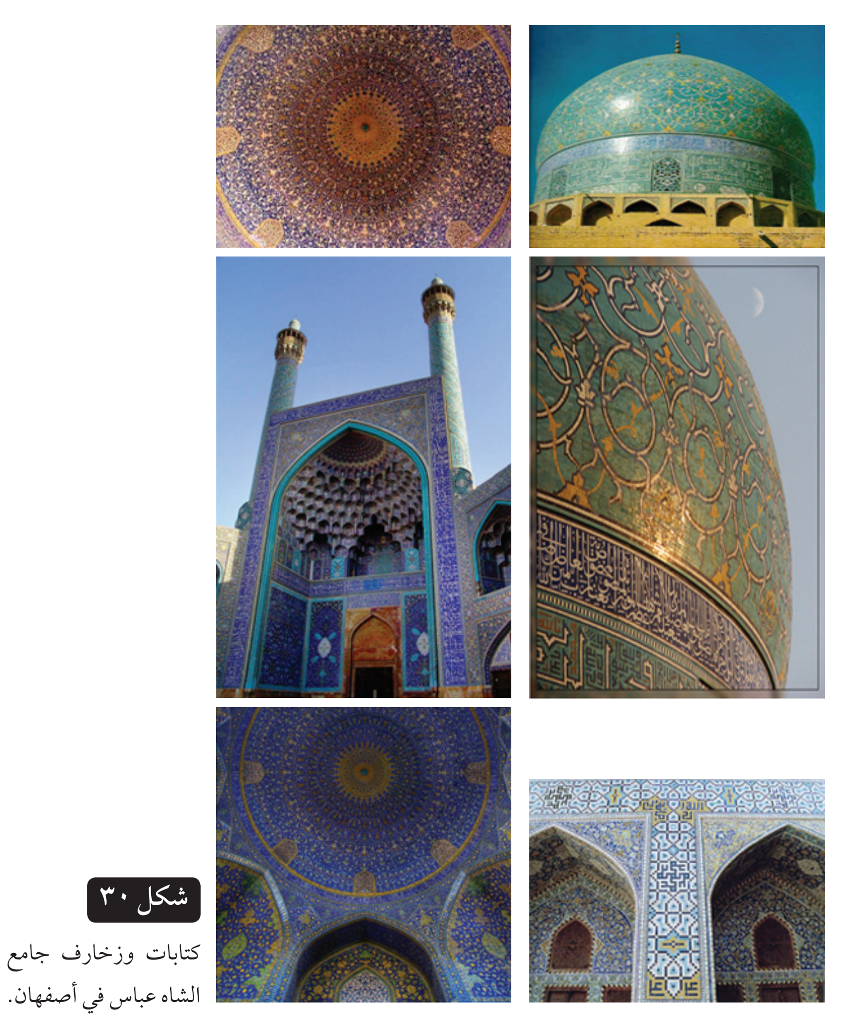


شكل ٢٩

الكتابات الخطية في قبة ومنارة مدرسة مداري شاه في أصفهان – إيران.

ويتكرر نفس الأسلوب في مسجد الشاه عباس (**شكل ٣٠**) في أصفهان بطريقة مشابهة. في الداخل استخدمت أحزمة من الخط الكوفي كفواصل أفقية بين العقود المدببة والمقرنصات التي تعلوها. ويبقى التطبيق الأوضح والأروع للخط العربي في العمارة الصفوية في مسجد الشيخ لطف الله (**شكل ٣١**) على مقربة من مسجد الشاه عباس. من الخارج تم إحاطة القبة من الأسفل بنفس الطريقة المتبعة في مسجد الشاه

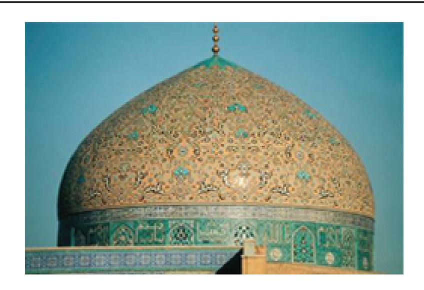
ومدرسة مداري شاه. أما من الداخل فقد أحيطت نوافذ القبة بحزامين من الخط الثلث كما أحيطت العقود المدببة في المسجد بأحزمة من خط الثلث وهي تلتف أيضاً حول محراب المسجد. في هذه الأحزمة يقرأ الفرد سور: الفاتحة والقدر والهمزة والفيل، وقد كتبت جميعها بخط الثلث. هكذا في مسجد الشيخ لطف الله بلغ الخط الثلث في العمارة الداخلية للمساجد آفاقاً غير مسبوقة من قبل(1).

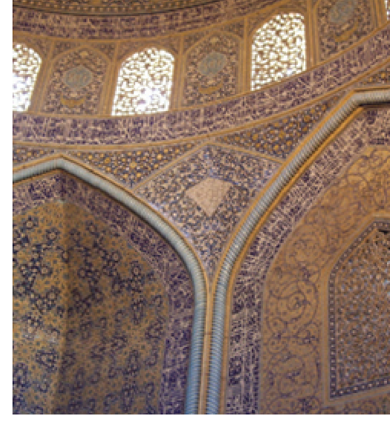


شكل ٣٠

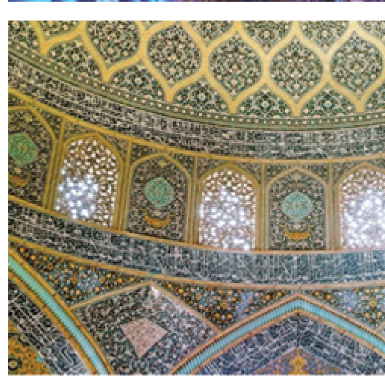
كتابات وزخارف جامع الشاه عباس في أصفهان.

(1) Grabar, Oleg, The Alhambra, Harvard University Press, Cambridge, MA., USA, p. 189









شكل ٣١

الخط في مسجد الشيخ لطف الله في أصفهان.

الخط في العمارة العثمانية:

الحديث عن العمارة العثمانية[1] هو حديث عن عمارة قدمت من الشرق ما لبثت شيئاً فشيئاً تتطور إلى أن تجلت في أبهى صورها في الغرب. الشرق المقصود هنا هو أواسط آسيا وما جاورها من السهوب الآسيوية، الموطن الأصلي للأتراك العثمانيين. أما الغرب فيقصد به المدن الرئيسية في تركيا مثل أنقرة واسطنبول وأدرنة وإزمير وسائر المدن التركية وامتدادها في بلاد البلقان. هذه المسيرة الحضارية باتجاه الغرب انعكاس مباشر لظهور الأتراك العثمانيين على مسرح أحداث العالم. فقد ولدت الدولة العثمانية من رحم دولة السلاجقة، وفي حين كان هؤلاء قد بسطوا سلطتهم على أجزاء واسعة من إيران والعراق وبلاد الشام ، كان الأتراك العثمانيون قد أوجدوا لأنفسهم موطئ قدم في بلاد الأناضول كعمال محليين للسلاجقة. وفي حين بدأ نفوذ هؤلاء يضعف كان العثمانيون الأتراك يوطدون سلطتهم شيئاً فشيئاً. فمن إمارة صغيرة في جنوب شرق الأناضول بدأ العثمانيون الأتراك مسيرتهم الظافرة غرباً مروراً بقونية وبورصة وقيصرية واسطنبول وأدرنة. وفي حدث خالد فتح السلطان العثماني محمد الثاني «الغازي محمد الفاتح» القسطنطينية في عام ١٤٥٣م مدشناً لقوة إسلامية جديدة على أطراف أوروبا. وبمجيء سليمان القانوني السلطان العثماني الأشهر والأطول حكماً - صاحب العصر الذهبي للدولة العثمانية - وصلت سنابك خيول العثمانيين إلى أسوار فيينا معقل الإمبراطورية البروسية في قلب أوروبا. وقد مثل انسحاب الجيش العثماني في تلك الحادثة الذروة التي وصلتها الدولة العثمانية في أوج ازدهارها. وقد تعاقب على حكم الدولة العثمانية سبعة وثلاثون سلطاناً أولهم عثمان بن أرطغرل الذي ينسب إليه العثمانيون وآخرهم السلطان عبد المجيد بن عبد العزيز الذي أدت الإطاحة به في عام ١٩٢٤م إلى زوال السلطنة العثمانية ودولة الخلافة.

---

(1) Tadgell, Ch., ibid, P. 311

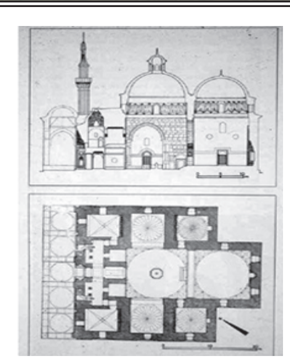
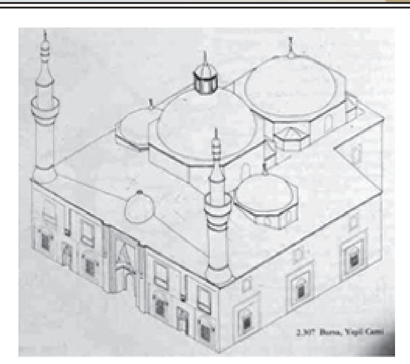
وبموازاة هذه المسيرة التاريخية لبناء الدولة يمكن تتبع العمارة العثمانية بوضوح. لم تكن العمارة العثمانية المبكرة (**شكل ٣٢**) سوى تحولات بسيطة للعمارة السلجوقية في بلاد الأناضول. الحديث عن العمارة العثمانية[1] هو حديث عن القباب. فقد كانت القبة هي محور تطور العمارة العثمانية. كانت المساجد العثمانية المبكرة عبارة عن قبة واحدة يحيط بها عدد أصغر من القباب. ويمكن إرجاع التحول الذي مرت به العمارة العثمانية في بداية تكونها إلى سببين رئيسيين:

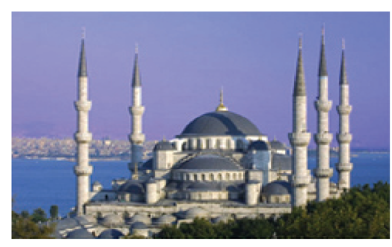
يتمثل السبب الأول في برودة الطقس في هضبة الأناضول. نتيجة لذلك اختفت صحون المساجد وأصبح المسجد بناءاً مغلقاً بالكامل.

أما السبب الآخر فيعود إلى استخدام الحجر بدلاً من الطوب كمادة أساسية في البناء. وقد نجم عن ذلك أن أصبحت العمارة العثمانية ذات كتل وأشكال ضخمة كما أنها اتسمت بالوظيفية.

وبسقوط القسطنطينية شكلت أياصوفيا عنصر إلهام جديد للعمارة العثمانية. فقد تم تدشين عصر جديد في العمارة العثمانية أثمر في النهاية عن أهم عيون العمارة العثمانية كما عرفت على يد المعماري الشهير سنان باشا، مثل مسجد الفاتح ومسجد السلطان سليمان القانوني ومسجد السلطان سليم الثاني وجامع السلطان أحمد المعروف بالجامع الأزرق. لقد كان رفع القبة قدر المستطاع إلى الأعلى بأكبر اتساع ممكن لمحيطها جوهر العمارة العثمانية. هكذا كانت العمارة العثمانية: صعوداً متجدداً نحو الأعلى. وبطبيعة الحال فلم يكن بالإمكان الوصول إليه لولا المقدرة الفائقة لمؤسسات الدولة العثمانية ومؤسستها الأهم الجيش.

(1) Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture, Form, Function and Meaning, Edinburgh University Press, 1994

شكل ٣٢ مساجد عثمانية مبكرة ومتأخرة.

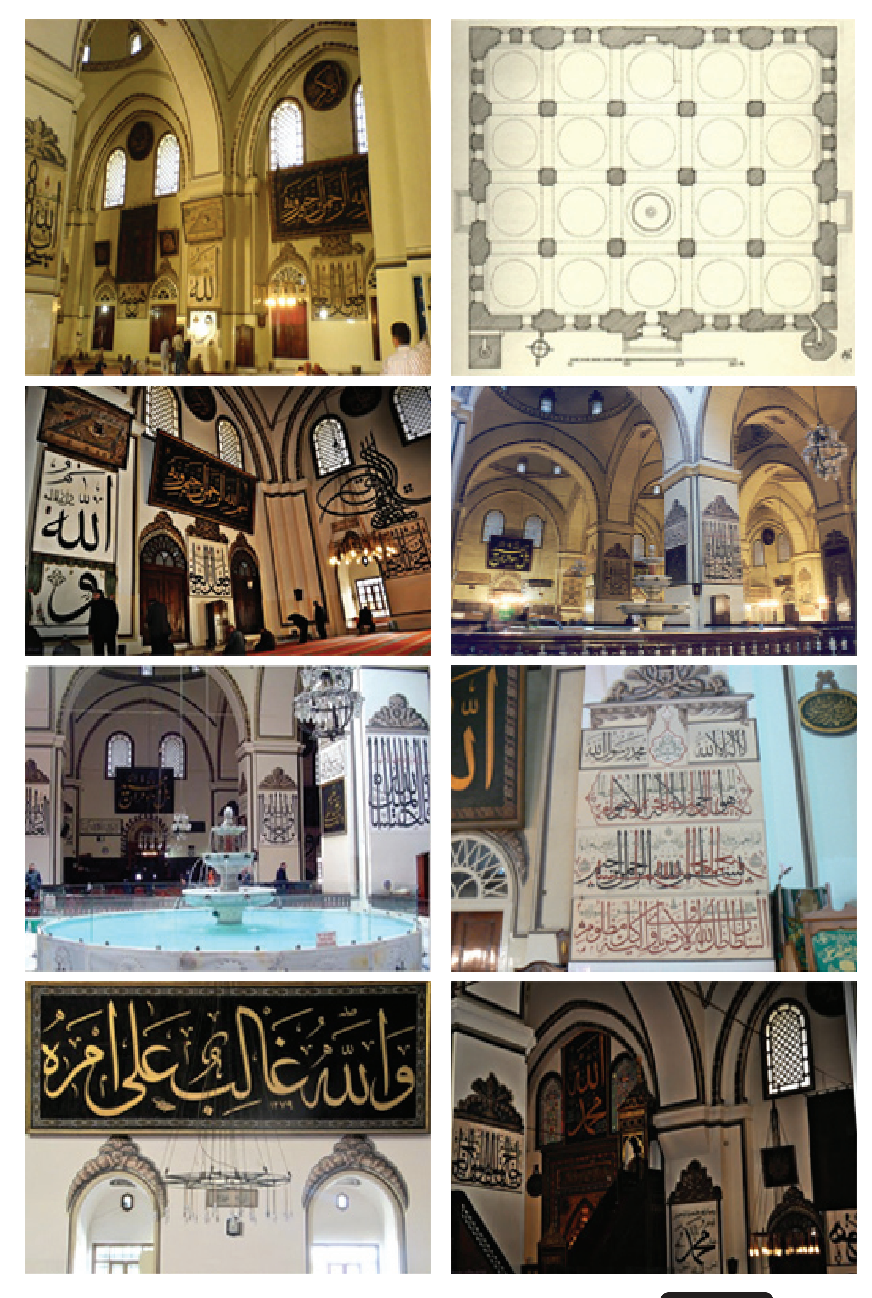
وكما شهدت العمارة الإسلامية تطوراً نوعياً في عهد العثمانيين عرف الخط العربي تطوراً مماثلاً. فقد ورث العثمانيون الخطوط المعروفة: الكوفي والنسخ والفارسي والثلث بأنواعها المختلفة ووظفوها في كتاباتهم. وقد وصل خط الثلث في عهد العثمانيين درجة غير مسبوقة. وكما تقدم معنا آنفاً فقد أضاف العثمانيون الخط الديواني إلى قائمة الخطوط العربية وخط الطغراء. كما أن العثمانيين قد طوروا مبدأ التماثل في الخط حيث يتم تكرار الاسم أو العبارة أو الجملة حول محورها العمودي المنصف للخط وهو ما نقل الخط إلى آفاق جديدة من التعبير البصري. يأتي تطبيق الخط العربي في العمارة العثمانية متأثراً باستخدام الحجر كمادة رئيسية في البناء وبالنزعة الوظيفية للعمارة العثمانية. هناك عدة أساليب يتم بواسطتها الكتابة على العمارة. ويعتبر النحت واحداً من هذه الأساليب. وهو استمرار أفقي لأسلوب نحت الخط عند السلاجقة.

يعتبر أولو جامع في بورصة (**شكل ٣٣**) مثالاً فذاً لفن الخط في العمارة العثمانية[1]. مخطط المسجد هو عبارة عن صفوف طولية وعرضية من القباب يبلغ عددها عشرون قبة تحملها عشرون دعامة رئيسية من الحجر يتجاوز عرض الواحدة منها الثلاثة أمتار. تم تزيين هذه الدعامات بأنماط مدهشة من خط الثلث. في هذا الجامع نحن أمام تظاهرة جديدة لفن الخط. فقد كتبت أسماء الله الحسنى والرسول الكريم والصحابة رضوان الله عليهم بحروف عملاقة من خط الثلث الجلي تعتبر الأكبر من نوعها في العمارة الإسلامية. كما تم تزيين العقود الحاملة للقباب الجامع وتبطينها من الأسفل بكتابات قرآنية داخل أطر زخرفية نباتية. وتخضع معظم أشكال هذه الكتابات لمبدأ التماثل والتدرج في أحجام الخطوط والحروف. وفوق هذه الكتابات هناك أحزمة من الآيات القرآنية أصغر حجماً تحيط بأسفل قباب المسجد. وقد احتوت كتاباته على آيات وأحاديث مختارة وحكم بخطوط الثلث والفارسي. الخط العربي في جامع بورصة الكبير ليس مجرد تزيين أو تغطية لأسطح ودعامات المسجد. إنه فتح جديد لفن الخط العربي «الثلث» بكل ما للكلمة من معنى. في هذا المسجد تتعدد صور وأشكال فن الخط بتعدد دعامات وعقود وقباب الجامع حيث تحولت كل واحدة من هذه العناصر إلى لوحة خط بحد ذاتها. لقد تحول الجامع إلى معرض لفن الخط العربي في صورة سابقة ومبكرة لمفهوم الخط كفن تشكيلي حديث[2].

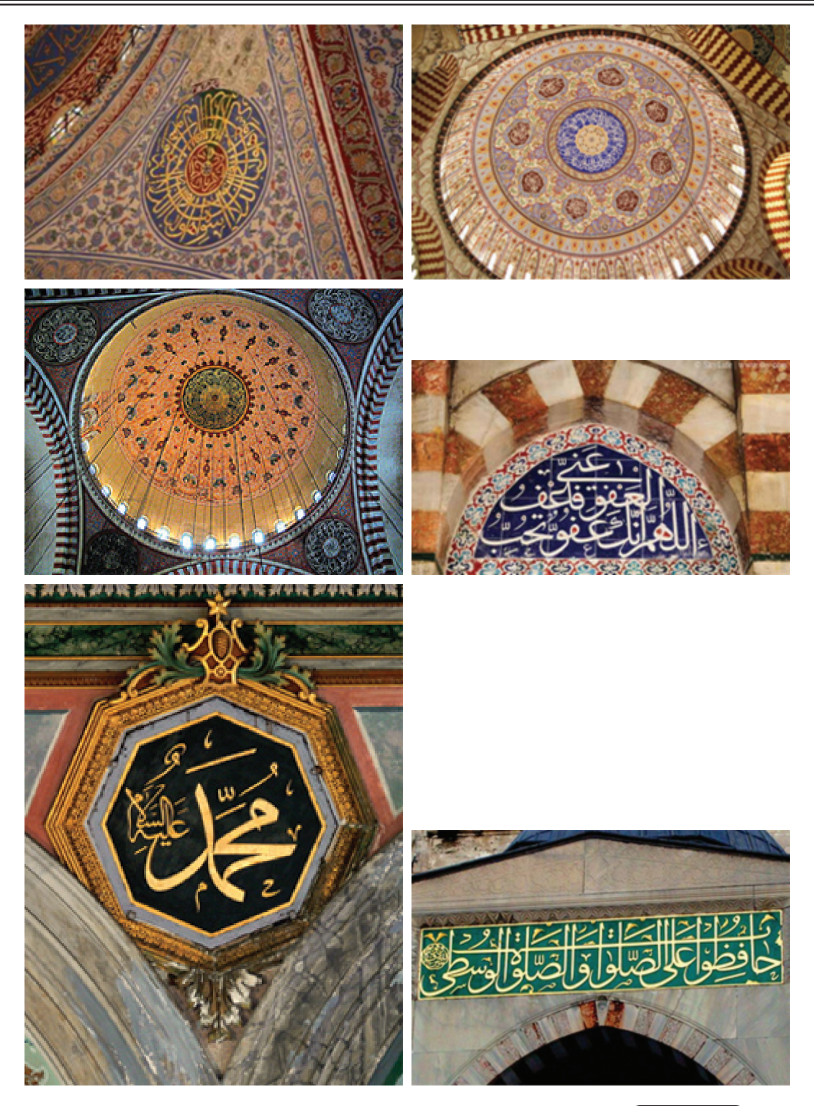
وفي الجوامع الإمبراطورية في اسطنبول وأدرنة (**شكل ٣٤**) يأتي الخط مكملاً لعناصر العمارة المكونة للجامع. فقد أحيطت القباب من أسفلها والمحاريب من حولها ومداخل الجوامع بأحزمة من خط الثلث ذي اللون الأبيض وقد كتبت على خلفية زرقاء في الغالب.

---

(1) Tadgell, Ch. Ibid, P. 216
(2) Hillenbrand, 1999, ibid, P. 260



شكل ٣٣ جامع بورصة الكبير وكتاباته الفريدة من نوعها في العمارة الإسلامية.



شكل ٣٤ خطوط وآيات قرآنية كريمة في الجوامع العثمانية في إسطنبول وأدرنة.

كما رصعت الحنيات المثلثة الشكل الحاملة لقبابها بأسماء الله الحسنى والرسول الكريم والصحابة الكرام بخط الثلث. ونظراً لكثرة القباب في العمارة العثمانية فقد شاعت بكثرة الكتابات الدائرية التي تتخذ من الدائرة شكلاً لها. ويتم تطبيقها في أماكن هامة كمداخل المساجد أو بجوار المحاريب. كما شاع تطبيق الخط العربي في

قصور وأجنحة البلاط العثماني كما هو الحال في قصر توبكابي وفي عدد من المدارس والمزارات العثمانية. وعلى أية حال وكما تمت الإشارة إلى ذلك من قبل فقد تأثر الخط العربي في العمارة العثمانية بأسلوب البناء بالحجر وهو ما جعله مقتصراً على أماكن مختارة من البناء على عكس كامل أسطح البناء كما هو الحال عليه في العمارة السلجوقية أو التيمورية على سبيل المثال. وفي خارج بلاد الأناضول ازدهر الخط العربي في العمارة الإسلامية وتعتبر قبة الصخرة والمسجد الأقصى في الحرم القدسي الشريف أهم الأمثلة على ذلك فقد زين الجزء العلوي لقبة الصخرة والجزء العلوي لاسطوانة القبة بحزامين من خط الثلث يحيطان بالقبة من جميع الجهات باللون على خلفية زرقاء اللون. وفي المسجد الأقصى هناك أحزمة من خط الثلث الجلي باللون الذهبي.

الخط في عمارة الشطر الغربي من العالم الإسلامي

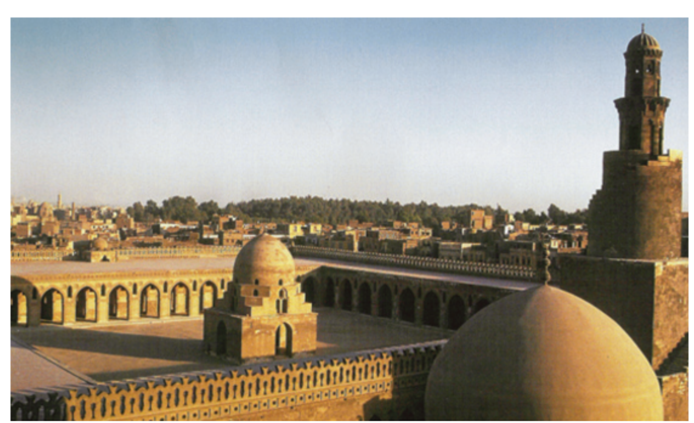
الخط في العمارة الإسلامية في مصر:

هذا عن الخط العربي والعمارة الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي. على أن الصورة مختلفة قليلاً عند الحديث عن الشطر الغربي من العالم الإسلامي: مصر وشمال إفريقيا والأندلس. ففي مصر يعتبر جامع عمرو بن العاص[(١)] هو أول مسجد يتم بناؤه في قارة إفريقيا. غير أن ما وصلنا من عمارة الجامع لم يبق منها شيء يعود إلى جذوره الأولى مما يجعله بناءاً خارج الدراسة. يعتبر جامع أحمد بن طولون **(شكل ٣٥)** من أكبر وأقدم المساجد في مصر. ويعتبره كثير من النقاد المسجد الأجمل في العمارة الإسلامية قاطبة. يعود السبب وراء ذلك إلى مبدأ «التجانس» بين كافة عناصر ومكونات المبنى، وقد بناه والي مصر في عهد العباسيين أحمد بن طولون من الطوب المحروق. وبالرغم

---

(١) عبد الحميد، سعد زغلول، العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٤م، ص: ٢٨٣.

من الأهمية الحاسمة لجامع أحمد بن طولون وتأثيره في عمارة المساجد اللاحقة في مصر، إلا أن الجامع يكاد يخلو من الخط العربي إلا من لوح تذكاري يؤرخ للجامع، وقد كتب في زاوية منه بالخط الكوفي المبكر. على أن نمط الخط هو من الكوفي المربع وهو سابق على الكوفي المورق الذي ازدهر في عمارة الشطر الشرقي من العالم الإسلامي. وعليه فإنه يمكن الاستنتاج بأن تطور فن الكتابة بالجبس على الطوب – ممثلاً في الخط الكوفي المورق – لم يكن قد انتقل إلى مصر إبان تلك الفترة التي بني فيها الجامع. وعلى أية حال فإن عقود الجامع قد تم إحاطتها بأحزمة هي ليست من الخط ولكنها من توريقات تكاد من شبهها بالخط الكوفي المورق أن تكون خطّاً. وهي على أية حال تؤكد غلبة النزعة الزخرفية على مضمون الخط ذاته.







شكل ٣٥ جامع أحمد بن طولون بمصر.

وفي الجامع الأزهر (**شكل ٣٦**) يأتي الخط على شكل أحزمة مستطيلة رأسية فوق الأعمدة والأكتاف المحيطة بصحن الجامع وقد كتبت بالخط الكوفي المورق. أما محراب الجامع فهو مزين بحزامين من الخط الكوفي المورق باللون البني.







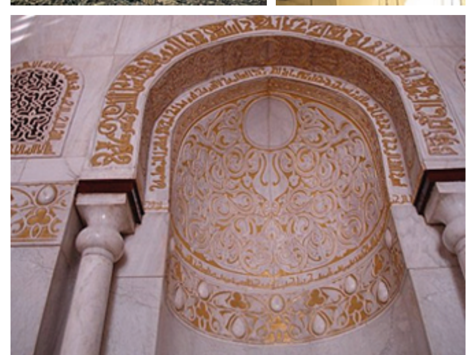


شكل ٣٦

الكتابات الخطية تحيط بصحن وعقود قاعة الصلاة ومحراب الجامع الأزهر.

وفي جامع الحاكم بأمر الله (**شكل ٣٧**) هناك آيات قرآنية على شكل أحزمة بالخط الكوفي المورق تسري تحت سقف المسجد مباشرة. كما أن اللوح التذكاري للمسجد قد كتب بنفس نمط الخط.







شكل ٣٧ الخط في جامع الحاكم بأمر الله في مصر.

وفي مسجد الأقمر (**شكل ٣٨**) هناك حزامان من الخط الكوفي المورق أحدهما في أعلى المسجد والآخر في قاعدة العقد المفصص فوق باب المسجد. وفي مركز العقد المفصص فوق مدخله تم نحت عبارات دينية وقد أحاطت بها كتابات قرآنية على شكل دائري مما يعطي أهمية استثنائية لمدخل المسجد. هكذا أصبح الخط الكوفي المورق بأسلوب الجبس هو الأسلوب الأكثر شيوعاً في العمارة الفاطمية في مصر. ويبدو أن الفاطميين قد نقلوا تقنية الكتابة بالخط الكوفي المورق إلى عمائرهم من الشرق. وبالرغم من الحضور البسيط للخط في العمارة الفاطمية إلا أنه كان مزدهراً في فنون النسيج والفخاريات. إذ تحتفظ بعض قطع النسيج وبعض الأوعية الفخارية المطلية بالجبس المزجج ذي اللون البني الفاتح التي تعود إلى العصر الفاطمي على نمط من الخط بعضه كوفي مورق مما يؤكد على سيادة هذا النمط من الكتابة في مصر الفاطمية.







شكل ٣٨

الخطوط في المسجد الأقمر المجاور للجامع الأزهر بمصر.

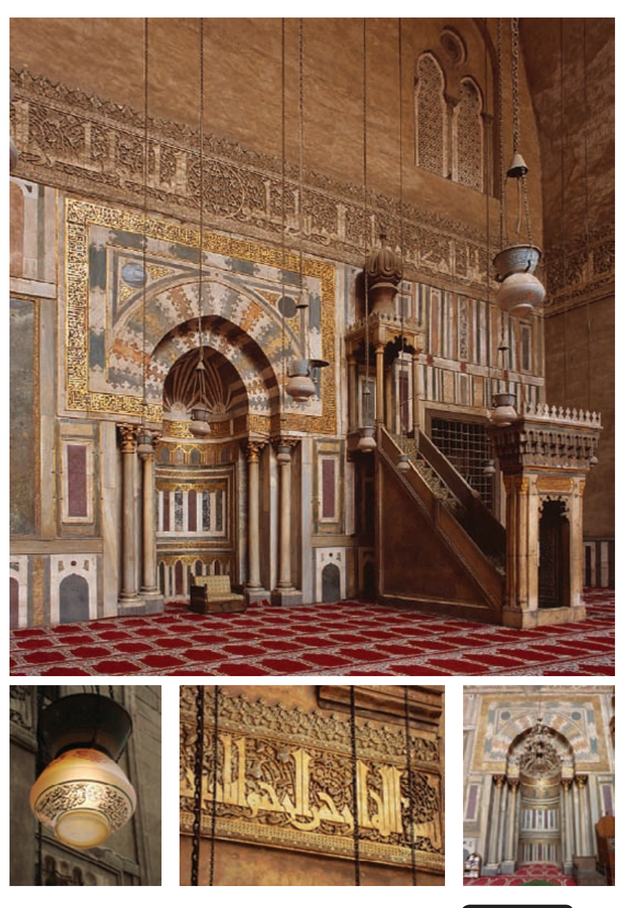
وفي العهد الأيوبي وعهد المماليك[1] ازدهر الخط الكوفي المورق في الكتابة والتزيين في العمارة وإن كان هناك عدد من الكتابات قد طبقت بخط الثلث. وقد بقي أسلوب تطبيق الكتابة في البناء مشابهاً لما سبقه في العمارة الفاطمية. فقد كانت العقود والأكتاف ومحاريب المساجد وقبابها هي العناصر التي تستحوذ على الخط. ففد زينت عقود مسجد الصالح الطلائع بأحزمة رأسية تحيط بالعقود الحاملة لسقف المسجد بأسلوب يشبه الحفر على الخشب وهو ما يحدث تأثيراً بصرياً جمالياً ممتعاً. ويبقى مجمع «مسجد ومدرسة ومزار» السلطان حسن بالقاهرة **(شكل ٣٩)** البناء الأهم[2] في العمارة المملوكية. وقد زين مدخل الجامع في أعلاه بحزام من الخط الكوفي المورق. كما أن جانبي المدخل قد رصعا بمربع كامل من الخط يحمل راية التوحيد وهو من الرخام. ومن الواضح تأثر طريقة تطبيق الخط في مدخل المسجد بمداخل العمائر التيمورية والسلجوقية في تركيا وإيران. وفي وسط الصحن الرئيسي للمجمع تأتي قبة بيت المال – وهي تذكر بمثيلتها في الجامع الأموي في دمشق – كمثال على دور الخط في العمارة. فعندما تستند القبة على المثمن الحامل لها يفصل بينها وبينه حزام دائري من خط الثلث البني اللون وهو ما يعطي القبة شكلاً خاصاً مميزاً بها. وفي الإيوانات الأربعة المطلة على الصحن هناك حزام بارتفاع منتصف علو الإيوان يحيط بكل منها. وعند وصول هذا الحزام إلى مسجد المجمع يتداخل مع زخارف المحراب.

هذا الأخير تم أيضاً إحاطته بحزامين من الخط الثلث المذهب وهو ما يضفي أهمية خاصة للمحراب باعتباره أهم عناصر المجمع. كما يوجد هناك أماكن مختلفة تم تطعيمها بكتابات خطية. هكذا هو الحال في العمارة المملوكية في مصر إذ يغلب على

(١) عبد الحميد، مرجع سابق، ص: ٤٦١.

(٢) عبد الحميد، مرجع سابق، ص: ٤٦٩.

كتاباتها وزخارفها الطابع الموضعي. إذ نادراً ما يتم تغطية كامل السطح بالزخرفة أو الخط وذلك عائد إلى استخدام الحجر بدلاً من الطوب في البناء مما يصعب من عملية النقش والكتابة على الحجر.



شكل ٣٩ الخط في مسجد ومدرسة السلطان حسن بالقاهرة.

وعلى أية حال فلا يكاد يخلو أي بناء إسلامي في مصر (**شكل ٤٠**) – مهما كان نوعه أو حجمه أو شكله أو الفترة التي ينتمي إليها – من كتابات أو زخارف خطية لها دلالة خاصة به وهو ما يؤكد على الارتباط الوثيق دوماً بين العمارة والخط.











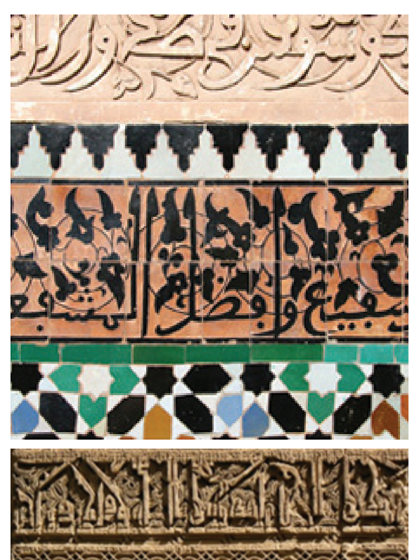


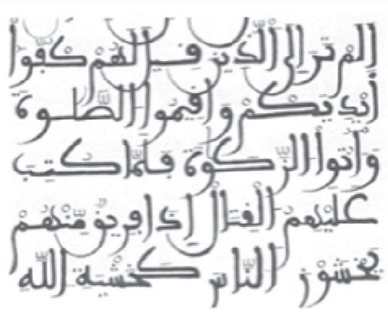
شكل ٤٠ خطوط متنوعة في مبان مختلفة في مصر وبلاد الشام.

الخط في العمارة في شمال إفريقيا والمغرب العربي:

لبلاد المغرب العربي «ليبيا، تونس، الجزائر والمغرب» نمط من الخط يعرف بالخط المغربي (**شكل ٤١**) وهو عبارة عن تحول إقليمي لخط النسخ. ضمن مدرسة «الخط المغربي» هناك تسميات لأنواع أخرى من الخط يبدو أنها ذات طابع جغرافي. فهناك الخط القيرواني والخط الفارسي وهناك أيضاً الخط السوداني.









شكل ٤١ خط مغربي وتطبيقاته بأسلوب الزليج والحفر على الخشب في المغرب.

وإذا كانت هذه الخطوط تتسم بالدقة فإن الخط السوداني بالرغم من أنه ينتمي إلى مجموعة الخطوط المغربية إلا أن صلابة حروفه وغلظها وارتفاعها يجعل من الخط السوداني خطاً مختلفاً عنها لا يعرف على وجه الدقة أسباب هذه التحولات التي

حولت خط النسخ في المغرب العربي إلى خط مغربي مختلف تماماً عن بقية خطوط المشرق العربي. ربما كان لطبيعة الأقلام المستخدمة في الكتابة دور في ذلك. وعلى أية حال فإن حروف الخط المغربي أكثر استدارة وليونة وإرسالاً وأكثر تحرراً من القواعد الكلاسيكية لخط النسخ. كما أنه يتسم زيادة على ذلك بتغيير عرض حروفه أثناء الكتابة وهو بذلك يذكر بخط النستعليق الذي اشتهر في بلاد الفرس حسب قواعد ونظام تناسب خاص به. ويبدو أن الخاصية الإقليمية للمغرب العربي[1] قد سمحت للخط يبقى على رسله خالياً من قواعده المرسلة. هكذا استخدم الخط المغربي في كتابة القرآن وفي تدوين الحديث والفقه وكافة أنواع الفنون والعلوم.

عندما فتح عقبة بن نافع الفهري تونس (وكانت تسمى آنذاك إفريقية) كان أول عمل قام به أن اختط مدينة القيروان[2] داخل التراب الإفريقي بعيداً عن ساحل البحر لأسباب تتعلق بحركة الفتوح والاعتبارات الأمنية ومتطلبات الحياة الاجتماعية للجيش والمقاتلة. وقد كان جامع القيروان (**شكل ٤٢**) أو جامع سيدي عقبة كما هو معروف محلياً أهم بناء إسلامي في شمال إفريقيا. الجامع هو ببساطة امتداد للعمارة العباسية القادمة من الشرق ويمكن ملاحظة ذلك ببساطة في الحجم الكبير للجامع وصحنه والمحور (المجاز القاطع) المنصف لقاعة الصلاة ومنارته المتدرجة صعوداً الواقعة ليس على منتصف المحور المنصف للجامع تماماً ولكن الملامسة له. لقد أرست عمارة جامع القيروان ممثلة في شكله واتجاه عقوده ذات الأشكال الحدوية الذاهبة نحو القبلة الأسس العريضة لعمارة المساجد في شمال إفريقيا. هذه المساجد والجوامع ليست سوى تحولات بسيطة لعمارة جامع القيروان تتمثل أساساً في صغر حجم الصحن وتغيير موضع منارته وإعداد عقوده. وربما كان جامع الزيتونة في تونس العاصمة أكثر المساجد تأثراً وشبهاً بجامع القيروان الكبير. وفي الجزائر تعتبر جوامع الجزائر وتلمسان وقسنطينة تحولات محلية لجامع القيروان الكبير. أما في

(1) Welch, A., Arts of The Islamic Book, Cornell University Press, London, 1982, P.22

(٢) صيداوي، حيان، الإسلام وفئوية تطور العمارة العربية، دار المتنبي، بيروت، ١٩٩٢م، ص: ١٤٤.

المملكة المغربية فيعتبر جامع القرويين في فاس وجامع الكتبية في مراكش وجامع التنمال في جبال أطلس أهم مآثر العمارة الإسلامية في المملكة المغربية. إلى جانب هذه الجوامع ازدهرت عمارة القصور – قصر البديع – والمزارات وعدد من المدارس الدينية في عهد بني مرين. وتعتبر مدرستا العطارين والبوعنانية مثالان بارزان على ذلك.








شكل ٤٢ جامع القيروان في تونس وعدد من المساجد في المغرب العربي.

فيما يتعلق بتطبيق الخط في العمارة فقد استأثرت المدارس في بلاد المغرب العربي بنصيب الأسد في هذا المجال. ففي مدرسة ابن يوسف في مراكش (**شكل ٤٣**) يأتي الخط العربي في أشكال مختلفة ونماذج مختلفة. فقد تم تزيين الثلث الأسفل من جدران المدرسة بزخارف هندسية من مربعات أو نجمات متعددة الرؤوس ذا ألوان زاهية. يلي هذا الجزء مباشرة حزامان من الكتابات بالخط الثلث المغربي من الجبس يحيطان بالفناء الداخلي للمدرسة أحدهما – الأسفل منهما – ذو لون بني فاتح نسبياً أما الآخر فأفتح لوناً. أما نمط الخط في كليهما فمتشابه. بموازاة هذين الحزامين تحيط بنوافذ المدرسة وعقودها أحزمة من الخط تسري موازية لهذه العناصر الهندسية. وقبل أن يصل الجدار إلى نهايته في الأعلى يعترضه حزام آخر من الخط من الخشب هذه المرة أعرض متناً وأكبر خطاً يحيط بفناء المدرسة من كل الجهات. وفي الرواق الداخلي للمدرسة ومحراب مسجدها تحيط أحزمة من الخط بمحراب المسجد وعقوده.



شكل ٤٣

الخطوط والزخارف في مدرسة ابن يوسف في مراكش بالمغرب.

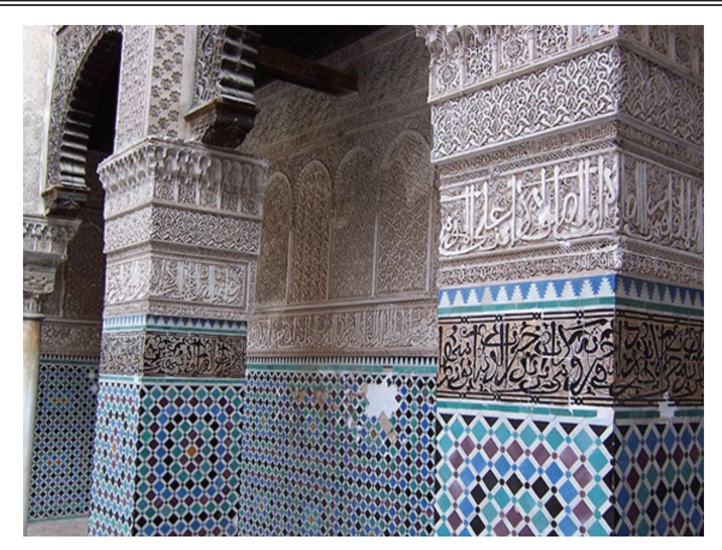
ويتكرر هذا التوظيف للخط باختلافات طفيفة في التفاصيل في مدرسة بوعنانية (**شكل ٤٤**) في مدينة فاس. وتتميز كتابات المدرسة بكثرة الأحزمة الخطية التي تحيط بأبواب غرف الطلبة وقد تم تنفيذ هذه الكتابات بأسلوب الحفر على الخشب.



شكل ٤٤ مدرسة البوعنانية في فاس وكتاباتها الزخرفية.

وفي فاس تأتي مدرسة العطارين (**شكل ٤٥**) لتعكس مثالاً رفيعاً في المزج بين فن الخط والعمارة؛ إذ يفصل بين الجزء السفلي من الجدار وأجزائه العليا حزامان من الخط المغربي في إفريز ناتئ قليلاً عن الجدار لإعطاء الخط أهمية تميزه عن باقي المساحات الزخرفية في الجدار. إن قيمة الخط العربي في الزخارف المعمارية في تفاصيله، فعند الاقتراب من هذه الأحزمة يلاحظ أنها تحتوي على حزام من خطين أسودين يتداخلان ببعضهما، أما الكتابة التي بداخلهما فهي عبارة عن خط مغربي مرسل بلون أسود، وقد كتب على خلفية فاتحة من اللون الأخضر أو الأبيض ودرجاتهما. نحن هنا أمام مبدأ التضاد في اللون والخلفيات وهو ما يضفي مزيداً من الاهتمام لأحزمة الخط هذه. فوق هذه الأحزمة تبدأ الزخارف الجبسية في أشكال تبدو من شبهها بالخط وكأنها استمرار لها، وتتكرر هذه الصورة في مقاسات أصغر فأصغر وصولاً إلى محراب المدرسة وجدرانها وعقودها الداخلية. هكذا شكل التكرار الأساس الهندسي الذي يحكم آليات عمل الزخارف الخطية والهندسية معاً. وفي سقيفة جامع القرويين في فاس تم تزيين سقيفة مواضيع المسجد بكتابات من الخط الثلث المغربي بأسلوب الحفر على الخشب. وكثيراً ما يتم تزيين بوابات المدن المغربية في أعلاها بخط كوفي مورق بأسلوب النحت على الحجر في أسلوب مشابه لمثيلاته في هضبة الأناضول في الطرف الآخر من العالم الإسلامي. وقد كتب الخط المغربي في العمارة بأسلوب «الزليج» المستخدم في زخارف الفسيفساء المغربية وهو ما يفسر ليونة الخط في العمارة وكأنه قد دون من حبر. هكذا كان الخط العربي عنصراً أساسياً في عمارة المغرب العربي، وهكذا حدث الانسجام بين العمارة والكتابة[1].

(1) Castera, J., Arabesques, Decorative Art in Morocco, ACR Edition, France, 1999.





شكل ٤٥ مدرسة العطارين في فاس.

الخط العربي في العمارة في الأندلس:

الخط الأندلسي - (**شكل ٤٦**) وكما تقدم معنا آنفاً - هو تحول إقليمي لخط النسخ بعد أن تحول هذا الأخير من الخط الكوفي في بداية صدر الإسلام. تتداخل صفات الخط الأندلسي مع الخط المغربي، تماماً كما تتداخل العمارة المغربية مع مثيلتها في الأندلس.

على أن الخط الأندلسي يتميز برقة أكثر من الخط المغربي وبانحناءات أقل، كما أن دوائره أصغر وأقل إرسالاً من الخط المغربي. وهناك تفرعات عدة للخط الأندلسي يتسم بعضها بالزوايا الحادة وصلابة الحروف، وتبقى هذه الاختلافات مجرد تفاصيل، أما السمات العامة لكلا الخطين فتبقى واحدة.





شكل ٤٦ نماذج من الخط الأندلسي.

تمثل العمارة الإسلامية في الأندلس مسيرة حضارة بدأت من الشرق وانتهت في الغرب. العمارة الإسلامية في الأندلس هي تتويج مظفر لمسيرة بناء جالت في

أنحاء العالم الإسلامي وحطت رحالها أخيراً في بلاد الأندلس. لقد بلغت العمارة الإسلامية في الأندلس مرحلة النضوج والذروة في أقصى مشارف العالم الإسلامي عندما كانت شبه الجزيرة الأيبيرية جزءاً منه؛ فقد بنى العرب في الأندلس ما لم يبنونه في أي مكان آخر وصلوا إليه. كانت القلاع والحصون والجسور والمساجد والمدارس والقصور هي مواضيع العمارة الإسلامية في الأندلس. وقد انتشرت في كل أنحاء شبه الجزيرة. وبالرغم من العدد الوافر من المباني التي خلفها العرب وراءهم في أسبانيا إلا أن الجامع الأموي في قرطبة وقصر الحمراء في غرناطة هما بلا نزاع أهم بنائين إسلاميين في أسبانيا[١]، وربما في قارة أوروبا بأكملها. وقد اشتهر الأول بعقوده المزدوجة الارتفاع لإيجاد فراغ في الاتجاه الرأسي يتناسب مع الامتداد الأفقي الكبير لقاعة الصلاة. وقد نتج عن هذا الأسلوب فراغ فريد من نوعه في العمارة الإسلامية. أما قصر الحمراء فهو بحاجة إلى كتاب خاص به للوقوف على تفاصيل عمارته عن قرب[٢]. قصر الحمراء ليس مجرد قصر وقلعة وحصن ومقر حكم، وهو ليس فن خط وزخرفة وتناغم بين الأسطح والألوان، وهو ليس فقط تجانس وانتماء بين الشجر والحجر وبين الماء والسماء إنه كل ذلك معاً. إنه ببساطة قصة التقاء حميم بين التاريخ والجغرافيا.

في الجامع الأموي في قرطبة (**شكل ٤٧**) يأتي الخط مكملاً لمنظومة النقوش والزخارف التي تزين عمارة المسجد من الداخل. ويعتبر المحراب الرئيسي والمقصورة أمامه أكثر فراغات الجامع استئثاراً بالزخارف والخطوط. وفي تمييز للمحراب الرئيسي

(١) مارينو، مانويل، الفن الأسباني في أسبانيا، ترجمة عبد العزيز سالم ولطفي عبد البديع، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

(2) Grabam ibid, P. 1999.

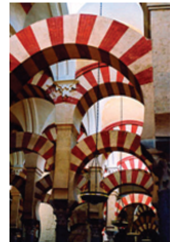
للجامع عن المحراب الجانبي (**شكل ٤٨**) فقد تمت زخرفته بثلاثة أحزمة من الخط: الأسفل منها بسم الله الرحمن الرحيم ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَٰمُ ٱلْمُؤْمِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ ٱلْمُتَكَبِّرُ ۚ سُبْحَٰنَ ٱللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ [الحشر: ٢٣].

كتبت هذه الآية بخط مذهب على خلفية زرقاء.







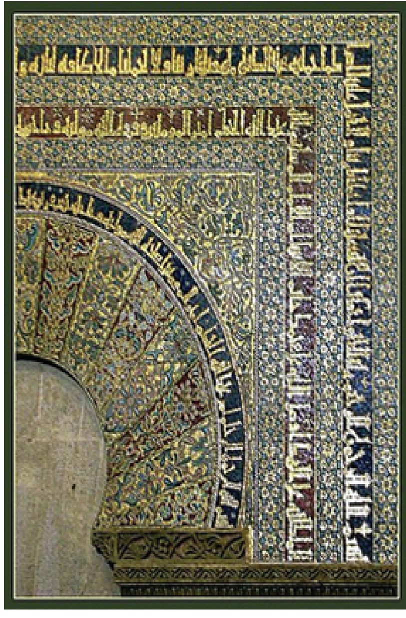


شكل ٤٧ الجامع الأموي في قرطبة من الخارج والداخل.











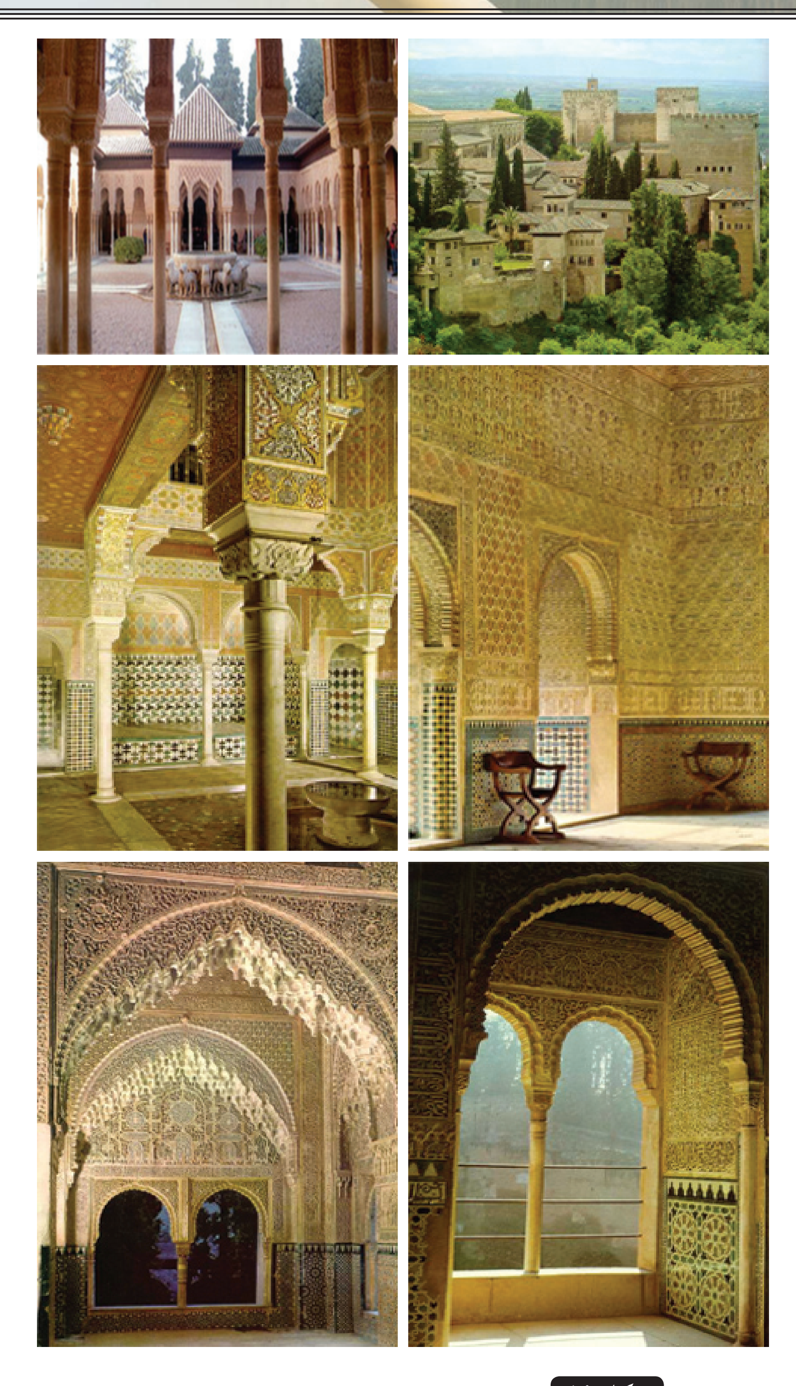


شكل ٤٨ الخطوط في محراب ومقصورة الجامع الأموي في قرطبة.

أما في المحراب الجانبي فقد تم الاكتفاء بحزام واحد كتب بخط أزرق على خلفية مذهبة. هذا هو مبدأ «التضاد» في اللون. وفي القبة المضلعة التي تعتلي المقصورة أمام المحراب الرئيسي تم اتباع الأسلوب والتقنية والخط ذاته: خط كوفي مورق مذهب اللون على خلفية زرقاء. وبالرغم من أن الخط هنا يقتصر على محراب المسجد والمقصورة الواقعة أمامه إلا أن تأثيره البصري في الفراغ المجاور له حاسم. الخط المستخدم هنا هو الخط الكوفي المورق وهو مشابه في الشكل لمثيله في الأطراف الشرقية البعيدة من العالم الإسلامي[1]. ومن الناحية البصرية يأتي الخط في مساحات غاية في الصغر ليتناسب مع العناصر الزخرفية النباتية التي تزين أسطح الجامع. هنا يبدو الخط وكأنه زخرفة وتبدو الزخرفة وكأنها خط. هذا هو مبدأ الوحدة في العمارة الإسلامية، وهكذا هو التحول والانسجام بين كافة مفردات زخارف المسجد. لقد تم تكسير المساحة البصرية إلى جزئيات صغيرة تعمل كل منها ضمن المساحة البصرية المحيطة بها. فهذا خط وهذه زخرفة جبسية وهذا تاج عمود وهذا عقد إنشائي. ضمن هذه العناصر المختلفة في الشكل والوظيفة تأتي الأجزاء لتعمل ضمن منظومة بصرية واحدة غاية في الانسجام والتجانس.

وفي قصر الحمراء (**شكل ٤٩**) يتخذ الخط معنى آخر. فقد حولت الزخارف الجبسية الجدرانَ الداخليةَ للقصر وعقوده ومقرنصاته إلى أسطح تبدو معها بفعل لونها الذهبي ومقرنصاتها التي تتدلى من الأعلى إلى ما يشبه القلادة الذهبية. وعند سقوط الضوء عليها تعكس هذه الزخارف الضوءَ بدرجات مختلفة يبدو معها القصر من الداخل وكأنه قد أحيط بجدران وقلائد عملاقة من الذهب. يغلب على هذه الزخارف[2] التكرارُ الهندسي المنتظم.

(1) Grabar, ibid, P. 171.
(2) Grabar, ibid, P. 199.



شكل ٤٩ قصر الحمراء في غرناطة: مناظر خارجية وداخلية.

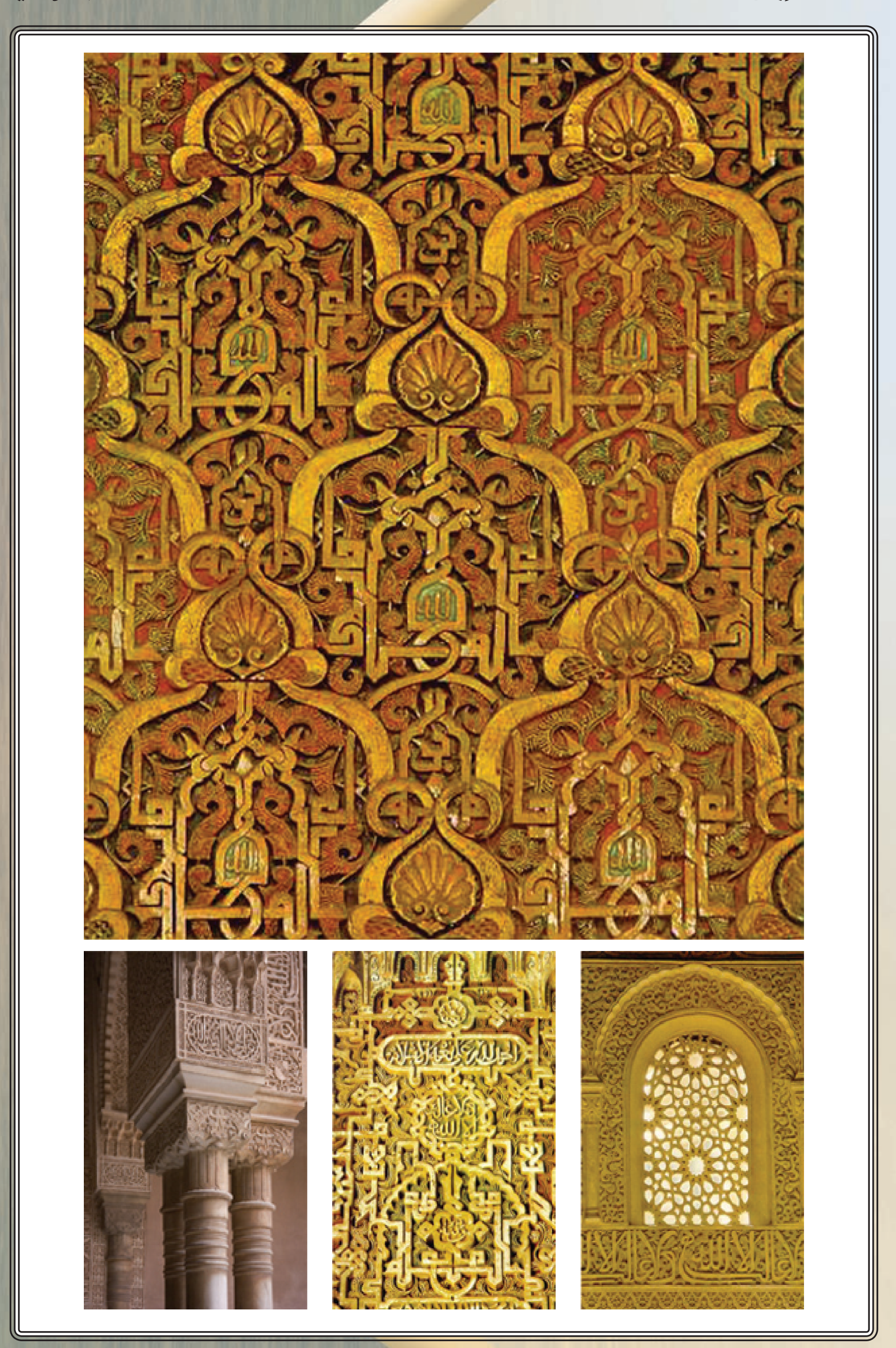
ضمن هذه الوحدات الهندسية تكررت عبارة «ولا غالب إلا الله» في أكثر من ثلاثمائة موضع في مختلف أنحاء القصر. تأتي هذه العبارة (**شكل ٥٠**) على شكل حزام بارتفاع ثلث ارتفاع الجدار وقد أحاطت بالفراغات في قاعة الملوك والردهات المطلة على بهو الأسود، تماماً كما هو الحال في المدارس المارينية في المملكة المغربية. كما تأتي على شكل أحزمة رأسية وأفقية وقد أحاطت بالنوافذ في قاعة استقبال السفراء. كما تأتي هذه العبارة بشكل أصغر وأدق لتحلي تيجان أعمدة القصر. كما أنها تتناثر فرادى في أماكن مختلفة من القصر. وفي المناطق الانتقالية بين ردهات وفراغات القصر هناك كتابات قرآنية وأحاديث، وقد كتبت بأشكال هندسية متماثلة ومتداخلة مع الخلفيات الزخرفية المحيطة بها. في كل هذه الكتابات تتدفق الزخارف وتصبح خطوطاً وهذه تتحول بدورها إلى زخارف وهكذا دواليك. هنا في زخارف القصر يختفي مفهوم الزمن والفصل البصري بين الأشياء فيصبح القصر برمته من الداخل تدفقاً سلساً من الذهب والزخارف وكتابات تحمل معان رمزية في غاية الأهمية. لقد كانت عبارة «ولا غالب إلا الله» بلسماً صافياً لسكان القصر في أجواء الحصار السياسي المطبق عليهم من كل جانب. لقد كانت هذه العبارة[١] عزاء لهم وسط العزلة السياسية التي مورست عليهم. لقد اختصرت هذه العبارة سنوات وعقود من الصراع والمكابدة في مواجهة جحافل فرديناند وإيزابيلا التي كانت تضيق الخناق على القصر. «ولا غالب إلا الله» رسالة محملة بالمعاني الذهبية توزن بالذهب الذي كتبت بمائه. فبسقوط قصر الحمراء عام ١٤٩٢م وإبحار الملاح الإيطالي كريستوفر كولومبوس غرباً في نفس العام[٢]

(١) دكي، جيمس، غرناطة، مثال من المدينة العربية في الأندلس، الجيوسي، سلمى، تحرير، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، الجزء الأول، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ص: ١٥١.

(٢) شاكر، محمود، موسوعة الحضارات القديمة والحديثة وتاريخ الأمم، الجزء الأول، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠٠٢م، ص: ٤٥٢.

واكتشافه لقارة أمريكا أفلت شمس الإسلام في أوروبا لتشرق شمس جديدة في آفاق جديدة هناك خلف بحر الظلمات. في قصر الحمراء هناك بعيداً في بلاد الأسبان انتهت المسيرة الظافرة للخط العربي التي انبعث من صحراء العرب قبل أكثر من ثمانمائة عام في أجمل وأبهى صورة لها. هكذا هو التاريخ. فلله الأمر من قبل ومن بعد.

شكل ٥٠ هذه الصفحة والصفحة المقابلة «ولا غالب إلا الله» العبارة الرمز في زخارف قصر الحمراء بغرناطة.



الخاتمة

وأخيراً فقد كانت هذه لمحة خاطفة لعلاقة الخط بالعمارة منذ بزوغ فجر الإسلام في جزيرة العرب وحتى سقوط آخر معاقل الإسلام في غرناطة بالأندلس. وكما يتضح من هذا البحث فقد كانت العلاقة بين الخط والعمارة علاقة أصيلة اتخذت في كل إقليم وكل مدينة وكل بناء طابعاً خاصاً في تنوع مدهش يدل على خيال فني وفضاء وفكري وحراك ثقافي واسع. هكذا تم تطويع كافة مواد البناء من طوب وخشب وحجر وجبس في خدمة الخط في ألوان وصور وجماليات تصعب على الحصر. هكذا تصدر الخط أهم عناصر الأبنية على الدوام. غير أن العمارة المعاصرة اليوم في العالم الإسلامي – لأسباب بالغة التعقيد – قد فقدت كل ارتباط وثيق لها بالخط وهو ما يجعل من إعادة الارتباط بين الخط والعمارة أولوية أساسية لإعادة هذا الفن الأصيل بكل ما يحمله من معان وجماليات إلى مبانينا المعاصرة وهي مهمة جليلة وشاقة بلا شك. ويبقى استنطاق المعاني الدفينة لنصوص الخط العربي في كل بناء على حده وعلاقة هذه النصوص بالسياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي كتبت فيها مهمة أساسية لابد من إنجازها في بحوث علمية قادمة.

مراجع البحث

المراجع العربية:

١) أطلال، حولية الآثار العربية السعودية، العدد ١٩، ٢٠٠٦م.

٢) بنكراد، سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥م.

٣) بهنسي، عفيف، الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٨م.

٤) حميدة، محمد، عمائر المنمنمات الإسلامية، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٠م.

٥) الدسوقي، شادية، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، دار القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦) داغر، شربل، مذاهب الحسن: قراءة معجمية تاريخية للفنون في العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.

٧) دكي، جيمس، غرناطة، مثال من المدينة العربية في الأندلس، الجيوسي، سلمى، تحرير، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، الجزء الأول، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م.

٨) زايد، أحمد صبري، تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، دار الفضيلة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٩) شاكر، محمود، موسوعة الحضارات القديمة والحديثة وتاريخ الأمم، الجزء الأول، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠٠٢م.

١٠) شريف، سمير، اللسانيات، المجال، الوظيفة، المنهج، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.

١١) صيداوي، حيان، الإسلام وفئوية تطور العمارة العربية، دار المتنبي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٢) عبد الحميد، سعد زغلول، العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٤م.

١٣) عبد العظيم، محمد، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤م.

١٤) مارينو، مانويل، الفن الأسباني في أسبانيا، ترجمة عبد العزيز سالم ولطفي عبد البديع، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

١٥) النجار، فخري، الخليل بن أحمد الفراهيدي، آراء وإنجازات لغوية، دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.

المراجع الأجنبية:

1) Barry, Michel, Color and Symbolism in Islamic Architecture, Thames and Hudson, London, 1996.

2) Castera, J., Arabesques, Decorative Art in Morocco, ACR Edition, France, 1999.

3) Grabar, Oleg, The Alhambra, Harvard University Press, Cambridge, MA., USA.

4) Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture, Form, Function and Meaning, Edinburgh University Press, 1994.

5) Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, Thames and Hudson, New York, 1999.
6) Hoag, John, Islamic Architecture, Harry and Abrams Inc., New York, 1977.
7) Jordan, R., Western Architecture, Thames and Hudson, London, 1997.
8) Michell, George, Architecture of The Islamic World, William Morrow and Company inc., New York, 1978.
9) Tadgell, Christopher, Islam, From Medina To The Megreb and from The Indies to Istanbul, Routledge, New York, 2008.
10) Welch, A., Arts of The Islamic Book, Cornell University Press, London, 1982.

فهرس الموضوعات